

EL CINE REPUBLICANO: EL CASO DE ROSARIO PI

Director de la Tesis: Francisco Perales Bazo

Tutor: Enrique Sánchez Oliveira

Doctorando: Ramón Navarrete-Galiano Rodríguez

INDICE

I. INTRODUCCION. PLANTEAMIENTO E HIPOTESIS.

II. CONTEXTO HISTORICO

2.1. EL CINE ESPAÑOL EN SUS ORIGENES

2.2. EL CINE REPUBLICANO

2.2.1. ANTECEDENTES DEL CINE REPUBLICANO.

2.2.2. LLEGADA DE LA REPUBLICA.

2.2.3. EL “EXILIO” A JOINVILLE.

2.2.4. LA CONSOLIDACION DE LA INDUSTRIA.

2.2.5. LOS ESTUDIOS ORPHEA.

2.2.6. ROSARIO PI EN EL CINE REPUBLICANO.

2.2.7. EL REMAKE-MUSICAL EN EL CINE REPUBLICANO.

2.2.8. LA ZARZUELA EN EL CINE REPUBLICANO.

2.3. EL CINE DURANTE LA GUERRA CIVIL.

2.3.1. PRODUCCIONES EN AMBOS BANDOS.

2.3.2. LA INDUSTRIA DE LA REPUBLICA DURANTE LA CONTIENDA.

2.3.3. EL CINE DE PROPAGANDA. UN CINE DE “QUALITÉ”: MALRAUX O NEVILLE.

2.3.4. PI COMO REALIZADORA DURANTE LA CONTIENDA.

III EL CINE Y LA LITERATURA.

IV LAS MUJERES DIRECTORAS EN LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL.

V. CONTEXTO PERSONAL

5.1. VIDA DE ROSARIO PI HASTA SU VINCULACION CON EL CINE.

5.2. EL CINE Y ROSARIO PI.

5.3. LA MARCHA A ITALIA.

5.4. REGRESO A ESPAÑA. INDUSTRIAS Y CANCIONES.

VI. ROSARIO PI Y EL CINE

6.1. ROSARIO PI PRODUCTORA.

6.1.1. YO QUIERO QUE ME LLEVEN A HOLLYWOOD.

FICHA TÉCNICA

ARGUMENTO

RODAJE

ESTUDIOS SOBRE LA PELICULA. CRITICAS

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

HEMEROGRAFIA

6.1.2. EL HOMBRE QUE SE REIA DEL AMOR.

FICHA TÉCNICA

ARGUMENTO

RODAJE

ESTUDIOS SOBRE LA PELICULA. CRITICAS

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

PEDRO MATA Y EL CINE

HEMEROGRAFIA

6.1.3. ODIO.

FICHA TECNICA

ARGUMENTO

RODAJE

ESTUDIOS SOBRE LA PELICULA. CRITICAS

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

FERNÁNDEZ FLORES Y EL CINE

HEMEROGRAFIA

6.1.4. BESOS EN LA NIEVE.

FICHA TÉCNICA

ARGUMENTO

RODAJE

ESTUDIOS SOBRE LA PELICULA. CRITICAS

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

HEMEROGRAFIA

6.2 ROSARIO PI GUIONISTA.

6.2.1 DOCE HOMBRES Y UNA MUJER.

FICHA TÉCNICA

ARGUMENTO

RODAJE

ESTUDIOS SOBRE LA PELICULA. CRITICAS

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

HEMEROGRAFIA

6.3. ROSARIO PI DIRECTORA.

6.3.1. ELGATO MONTES

FICHA TÉCNICA

ARGUMENTO DE LA PELICULA

ARGUMENTO DE LA ZARZUELA

RODAJE

ANALISIS DE LA PELICULA

ESTUDIOS SOBRE LA PELICULA. CRITICAS

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

PENELLA Y EL GATO MONTES

HEMEROGRAFIA

6.3.2. MOLINOS DE VIENTO.

FICHA TÉCNICA

ARGUMENTO

RODAJE

ESTUDIOS SOBRE LA PELICULA. CRITICAS

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

LOS COMPOSITORES

HEMEROGRAFIA

7. CONCLUSIONES.

8. BIBLIOGRAFIA.

9. APÉNDICE.

I. INTRODUCCIÓN. PLANTEAMIENTO E HIPOTESIS.

Introducción



Durante la primera mitad de años treinta en España tiene lugar un resurgir de las producciones cinematográficas, auspiciadas por la paulatina consolidación del sector. No podemos olvidar que a partir de 1932, con la creación, por parte de Francisco Elías y otros socios, de los Estudios Orphea en Barcelona, comenzó el proceso de normalización industrial. También se pusieron en marcha, tras Orphea, otros nuevos estudios como el denominado Cinematografía Española Americana (C.E.A.), en Madrid, y los Estudios Cinema Español, S.A. (E.C.E.S.A.), en Aranjuez.

Con estas aperturas aumentó notablemente la producción de largometrajes en España, pasando de apenas media docena de títulos tras la creación de los Estudios Orphea, hasta la treintena a mediados de 1936.

Gracias a esta cierta solidez industrial, la producción comercial también se vio favorecida por el trabajo de directores de gran calidad como Benito Perojo (*La verbena de la Paloma*, 1935), Florián Rey (*La hermana San Sulpicio*, 1934, *Nobleza Baturra*, 1935, *Morena Clara*, 1936), Edgar Neville (*El malvado Carabel*, 1934, *La señorita de Trevélez*, 1935), Eusebio Fernández Ardavín (*El agua en el suelo*, 1933, *La bien pagada*, 1935) e Ignacio F. Iquino (*Al margen de la ley*, 1935, *Diego Corrientes*, 1936), entre otros.

Junto al nombre de estos creadores también encontramos el de Rosario Pi, productora, guionista y directora del cine republicano, a la que el final de la Guerra Civil española condenó al olvido, como también sucedió con otros

creadores coetáneos a ella. Este trabajo de investigación pretende recuperar esta figura olvidada, y desvelar sus trabajos y su implicación en lo que se denomina cine republicano.

Antecedentes



La figura de Rosario Pi es una de las más desconocidas de la producción cinematográfica española de los años treinta. Apenas existe bibliografía especializada sobre ella. Si aparece ha sido en diccionarios monográficos sobre la historia del cine español o sobre realizadoras cinematográficas.

Resulta extraño este olvido de la figura de Pi, habida cuenta que fue la primera realizadora cinematográfica española profesional, con la dirección

de los filmes *El gato montés* (1936) y *Molinos de viento* (1938) además de mantener una estrecha vinculación con el ámbito profesional, al crear la productora Star Film y escribir el guión de la película *Doce hombres y una mujer* (Fernando Delgado, 1936).

El hecho de ser una cineasta republicana supuso un lastre para abordar y tratar su figura, tras ese periodo de la historia del cine español. Pero además la productora, guionista y realizadora catalana sufrió una triple represión. En primer lugar por ser mujer y vincularse de forma tan novedosa con el mundo laboral del cine, donde las féminas solo podían ocuparse de labores como interpretación o encargarse del vestuario o maquillaje. En segundo lugar fue una mujer poco agraciada, ya que sufría una minusvalía física que la obligaba a andar con muletas, y por último en su aspecto y condición ajena a las pautas que la sociedad tradicional imponía a una mujer, ya que fue una señora en sus modos un tanto especiales; como “mujer de alientos varoniles” la define Fernando Méndez Leite en su *Historia del Cine Español*¹, muy alejada de la mujer estereotipada que fija una sociedad heteronormativa.

¹ Méndez-Leite Von Haffe, Fernando (1965). *Historia del Cine Español*. Ediciones Rialp. Madrid. P. 372.



Rosario Pí, Años 40.

Objetivos

Los objetivos de esta tesis doctoral son muy concretos y muy delimitados

-Recuperar y dar a conocer con la mayor profundidad la figura de Rosario Pi.

-Investigar la labor que Pi llevó a cabo como productora y guionista.

-Profundizar en su labor como realizadora en los dos filmes que llevó durante el periodo republicano.

-Desvelar y desentrañar el trabajo que realizó en la Italia fascista de los años 40, tras su salida de España.

-En suma devolver al lugar que se merece la figura de esta mujer emblemática, olvidada, como ya apunté antes por ser republicana, disminuida física y mujer ajena a las pautas globales.

Hipótesis

La hipótesis de la que partimos para este trabajo es qué hubiera pasado si la guerra civil no hubiese tenido lugar, y Rosario Pi, hubiese podido continuar su carrera. En concreto si su figura habría caído en el olvido como ha sucedido actualmente, o se hubiese seguido destacando en manuales, como sucede con los nombres de Florián Rey o Benito Perojo. Por ello habrá que analizar ese periodo, sus trabajos, para conocer la validez y calidad de los mismos, de forma sincrónica y diacrónica, para comprender también que supuso su llegada al ámbito cinematográfico, y establecer la excelencia de su trayectoria desde la actualidad.

Metodología

La metodología que seguiremos será la siguiente:

1. Establecer su vida laboral y personal a través de tres procedimientos:

-Localizar la totalidad de bibliografía existente sobre ella, para fijar su periplo en el ámbito cinematográfico.

-Realizar entrevistas a familiares de Pi, para conocer aspectos personales de su vida y procesos creativos.

-Entrevistar a las personas que estuvieron vinculadas laboralmente con ella, para desvelar sus procesos de trabajo y su desenvolvimiento en ese medio.

2. Investigar sobre su trabajo

-Visionar las películas que produjo.

-Visionar las películas que guionizó.

-Visionar las películas que dirigió.

Si no se conservaran las películas, investigar en las hemerotecas para conocer como fueron recibidos, valorados y analizados sus trabajos. También investigar en la bibliografía especializada para conocer la valoración que de estas producciones han hechos los investigadores e historiadores.

3. Contextualizar sus trabajos en el ámbito del cine republicano español.

4. Contextualizar la figura de Pi en el conjunto de productores, guionistas y realizadores españoles.

5. Fijar unas conclusiones que permitan valorar en su justa medida la figura de Pi.

II. CONTEXTO HISTORICO

El estudio que nos ocupa en esta tesis doctoral abarca la década de los años treinta, que es el momento en que Rosario Pi, se vincula profesionalmente con el cine. Son años convulsos, en muchos aspectos, donde la industria cinematográfica comienza a consolidarse, muy despacio, y también a abrirse a algunos temas y aspectos antes no presentes en la sociedad, como podía ser el divorcio o la presencia de una sociedad civil, sin tanto peso eclesiástico. Desgraciadamente la sublevación del 18 de julio y la larga guerra civil española, dieron al traste con este resurgir del cine patrio y también como los integrantes del mismo, como es el caso que nos ocupa, Rosario Pi.

Los damnificados de esta situación fueron los profesionales, que en ocasiones tuvieron que exiliarse, sobre todo a Méjico y Argentina, para poder seguir desarrollando su carrera y en otros casos tras quedarse en

España o regresar a ella al final de la contienda, fueron silenciados y relegados al desprecio y el olvido.

También los damnificados fuimos los españoles que tuvimos que aguardar décadas que se diera un nuevo resurgir del cine español.

2.1. EL CINE ESPAÑOL EN SUS ORIGENES

A lo largo de la evolución y desarrollo del ser humano, éste ha expresado sus estados de ánimo, sus vivencias, sus emociones, su percepción del medio a través de manifestaciones creativas. Una de esas expresiones las ha realizado por medio de aquellas imágenes que traducían la realidad, lo que le circundaba, en siluetas, formas, y colores, por medio de la pintura. Estas manifestaciones creativas, daban cuenta del sentir de su creador, expresaban vivencias personales, que eran recepcionadas por gentes ajenas al artista. El hombre a lo largo de toda su existencia ha anhelado aprehender la realidad circundante, hacerla suya para poder recrearla a su antojo. La pintura fue ese intento a lo largo de todo su desarrollo. Ahí quedan las pinturas rupestres como símbolo de ese interés por capturar el entorno desde los orígenes. El cine alcanzó esa ilusión de poder tener la realidad dentro de una caja, para poder verla cuantas veces deseemos. La

puesta en marcha del cine en los albores del siglo XX no es más que continuar con esa línea histórica de recrear la realidad a través de mecanismos diversos.

En los inicios del año 1894 unos hermanos empresarios de Lyon llamados Auguste y Louis Lumière, realizan las primeras pruebas del nuevo invento que acaban de desarrollar: una cámara de fotografías que mediante una manivela puede impresionar imágenes en movimiento y posteriormente proyectarlas. Denominan a aquel engendro Cinematógrafo y a lo largo de los primeros meses del año siguiente patentan su modelo y acometen una serie de demostraciones a industriales y científicos que despiertan un gran interés y expectación ante lo novedoso de aquel aparato, que permite recrear el entorno.

Dada su visión empresarial, comprenden que el experimento despierta interés, ante la respuesta obtenida, y por ello deciden ir más allá y realizar lo más difícil y complejo, presentarlo al público en general, para ver de veras la aceptación mayoritaria que aquel invento podría tener. Inician la búsqueda de un local apropiado para la exhibición, alquilando el denominado salón Indio del Gran Café situado en el Bulevar de los Capuchinos, en París, en donde el día 28 de diciembre de 1895 ofrecen la primera exhibición pública. Ese día supone el inicio de una larga historia que ha tenido continuidad hasta el presente. En esta proyección, los

concurrentes no superan la treintena, pero se difunde el hecho y al día siguiente ante el local se producen largas colas para poder contemplar lo que algunos diarios calificaron como la maravilla del siglo.

En Estados Unidos también se hacían intentos de poner en marcha el cinematógrafo, y consiguieron algunas proyecciones, pero fueron, sin lugar a dudas, los hermanos Lumiere los que detectaron las posibilidades comerciales de este nuevo artilugio.

A España llegaron las primeras imágenes en movimiento a mediados de 1895, en la capital de la nación, Madrid, cuando T. A. Edison presenta su Kinetoscopio en un local de la Carrera de San Jerónimo. Era ese inventor el que estaba desarrollando sus proyectos en Estados Unidos, y el que trató de competir con los industriales franceses. Sin embargo el artilugio de Edison tuvo poca repercusión en la capital, ya que el visionado de las imágenes se hacía de forma individual y no resultaba tan espectacular como el cinematógrafo. Los españoles podrán disfrutar plenamente del cinematógrafo como espectáculo en 1896, ya que en abril de ese año llega a Madrid un representante de los hermanos Lumière con el fin de dar a conocer el Cinematógrafo en España. El enviado es Alexandre Promio, quien en la primavera de 1896 realiza proyecciones entre los círculos sociales más importantes de la ciudad con el fin de que el invento francés pueda ser conocido en el país. Una de esas tuvo lugar en uno de los salones más concurridos y conocidos

del momento. El emisario francés escogió los bajos del Hotel Rusia, situado en el número 34 de la Carrera de San Jerónimo, el mismo que había utilizado Edison para la presentación del Kinetoscopio.

La primera proyección la ofrece, para gente acomodada de la buena sociedad madrileña, el 13 de mayo de 1896 y, dos días más tarde, aprovechando la fiesta del patrono de la ciudad, muestra ya el Cinematógrafo a todo el público.

Como ya hemos apuntado durante esos años se establecerá una pugna comercial, y guerra de patentes, entre Edison y los hermanos franceses sobre la distribución y comercialización del cinematógrafo, que se saldará, años después, a favor de los franceses.

Los Lumiere ganan la baza ya que desde el primer momento fueron conscientes de cuales son los valores de esta diversión. Han de comercializar las proyecciones, pero además han de reponer continuamente el fondo de películas, para que los espectadores tengan interés por ver nuevas proyecciones. Es decir desde el inicio descubren el valor comercial de estas fotografías animadas. Por ello los primeros programas de Promio cuentan con las películas impresionadas de la casa Lumiere, pero a la vez con grabaciones realizadas en Madrid. Por ello coexistirán títulos como *La salida de la fábrica de Lyon (Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895)* *La comida (Le repas , 1895)* o la popular *El regador regado (L'Arroseur*

arrosé 1895), junto a otros como *Puerta del Sol* (1896) o *Salida de los alabarderos de Palacio* (1896).

A partir de la llegada de Promio, en todas las ciudades españolas más importantes se prodigan las exhibiciones de Cinematógrafo, con la consiguiente presencia de más o menos profesionales y aquellos otros que no dejan de aprovechar una oportunidad económica. Así desde las proyecciones madrileñas comienzan a sucederse en todas las ciudades españolas las exhibiciones del cinematógrafo, y también la consiguiente grabación de imágenes de esas ciudades. En Sevilla, por ejemplo, se filmaran escenas de paseos, procesiones de Semana Santa y bailes en las casetas de la Feria de Abril.

Algunas de las personas que asistieron a esas primeras exhibiciones ofrecidas en las principales ciudades españolas, decidieron abrirse camino en la realización y producción de imágenes en movimiento. Los Lumiere siembran un interés que tendrá seguidores nacionales, que utilizarán aparatos y películas producidas en Francia, ya que estos empresarios son conscientes del valor comercial pero también el industrial por la venta de aparatos y elementos para la grabación y posterior proyección, por lo que habían previsto la comercialización de cámaras para la grabación y proyectores para dar a conocer las imágenes filmadas.

A partir de aquí, podemos considerar que empieza el desarrollo de la industria cinematográfica en España, eso sí salpicada por diversas dificultades a lo largo de toda su historia, que se pueden concretar en el gran desnivel existente entre la debilidad industrial, siempre con carácter temporal y apenas consolidada, y el alto grado de creatividad de los profesionales del sector. Y eso que hay que tener en cuenta que en estos orígenes España no se encuentra preparada para desarrollar una técnica tan moderna por la situación económica y cultural del país. Junto a ello el peso de la competencia extranjera (europea y americana). Sin embargo se empiezan a rodar películas. Las primeras manifestaciones son documentales con estampas típicas y cómicas y reportajes sobre actualidades. Pronto seguirán las películas de ficción en diversos géneros: cómico, dramático, de aventuras y géneros propios como la zarzuela. Y es ya a finales de los años veinte cuando el cine comienza a tener relevancia y empieza a ser valorado por la burguesía y los intelectuales.

Uno de los pioneros del cine español más representativo de aquellos primeros años fue Fructuoso Gelabert, que decidió iniciar su trayectoria cinematográfica con temas de muy diverso calado. Durante treinta y cinco años desarrolló una carrera muy prolífica, representativa de lo que fue la ciudad de Barcelona como centro de producción en España, hasta

mediados de los años veinte donde el epicentro se desplaza a la capital del país, además de otros pequeños lugares de producción como fue Valencia.

Otro de aquellos pioneros fue Segundo de Chomón, que se adentró en el mundo del cine con una película diferente *Choque de trenes* (1902), en la que empleó maquetas en la resolución del efecto visual correspondiente. Aunque, en este caso, hay que señalar que Gelabert ya había realizado un primer acercamiento en *Choque de dos trasatlánticos* (1899). Este primer paso no le impidió registrar numerosos documentales, reportajes y, sobre todo, películas de ficción, bien sobre argumentos literarios, bien sobre ideas originales.

Quizás, por encontrarse muy asentadas entre las clases populares, las historias cómicas se convirtieron en la espoleta de la producción cinematográfica española durante la segunda década del siglo XX. Junto a ellas se sitúan los temas dramáticos, especialmente las adaptaciones de las obras de Ángel Guimerá como *Terra baixa* (*Tierra baja*, 1907) basada en la obra homónima, *Maria Rosa* (1908) según la obra original **Lucha de corazones**, 908), *Mar y cielo* (*Mar i cel*, 1910), *La fiesta del trigo* (*La festa del blat*, 1914) o *La reina joven* (*La reina jove*, 1916), todas ellas basadas en las novelas de idéntico título.

Y desde el punto de vista creativo, la dirección artística en aquella época está representada por un Ricardo de Baños, operador que sobresale por encima de los de su momento. Se atreve con todo tipo de temas, siendo

numerosos sus reportajes como *La guerra del Riff*, (1909) y destacando algunas de sus películas argumentales como *Don Juan de Serrallonga* (1910), *Sacrificio* (1914), *Juan José* (1917) o *Don Juan Tenorio* (1921), versión ésta de otra película realizada en 1908 con el mismo título. Al igual que el anterior, José Gaspar Serra se inicia en trabajos para la Gaumont francesa, sobre todo en reportajes y documentales, siendo el más notorio el titulado *Semana trágica de Barcelona* (1909). Dirige una serie de títulos antes de 1916, fecha en la que marcha a Hollywood para pasar cuatro años. En aquellos años también muestran una gran actividad como operadores y directores artísticos Juan María Codina -director de la primera película en episodios española, *El signo de la tribu* (1914)- y Enrique Blanco, madrileño, fundador de los laboratorios Iberia Cines en 1910. Los trabajos y nombres mencionados se equiparan a las iniciativas y propuestas de Marro, Gual y Cuesta, todos contemporáneos de otras figuras como Doménec Ceret, el cómico barcelonés que asume la dirección de buena parte de la producción de Studio Films, y del madrileño Julio Roesset, inquieto empresario y prolífico director que supo aprovechar los recursos de Patria Films. En conjunto un grupo de realizadores, que llevados por un afán creador, tratan de llevar acabo sus realizaciones, en momentos de pionerismo y supervivencia, que se prolongaron durante varias décadas. Los anteriormente apuntados desarrollan toda su actividad en Cataluña,

preferentemente en Barcelona, pero a partir de los años veinte hay un traslado del centro de producción hasta Madrid. Entrados los años veinte, quienes trabajan en la capital del país deciden abordar con mayor rigor la producción de películas.

Es necesario elegir los temas y captar a un público un tanto reacio a ver cine español, sus preferencias por el cine estadounidense se dejan notar.

Por ello, consideran que las historias populares pueden ser una de las vías a explotar, lo que les lleva a volcarse en la producción de numerosas zarzuelas que llegan a hacerse insufribles para los espectadores, que quedan saturados de tanto folklore y costumbrismo. Cambian de camino hacia las obras literarias -Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Palacio Valdés, Benito Pérez Galdós o Pío Baroja, entre otros, son los autores adaptados-, esperando conseguir de nuevo los favores del público.

Alguna película como *La casa de la Troya* (1924) obtienen un resonante éxito -especialmente debido al empeño de su autor y director Alejandro Pérez Lugín, que se ve obligado a contratar él mismo una sala en donde poder estrenar la película dado que ningún exhibidor mostraba interés por pasarla, algo por otro lado bastante habitual en la época-, pero otras muchas fracasaron e hicieron desaparecer a la empresa que las avalaba. Tampoco olvidan el mundo taurino, *Currito de la Cruz* (1925), del propio Pérez Lugín y algunos de los acontecimientos bélicos de la historia

española como *El héroe de Cascorro* (Emilio Bautista, 1929).

Eso si la actividad de las productoras de los años veinte será itinerante y en ocasiones sin continuidad. Algo inherente al cine español hasta finales del siglo XX, salvo contadas excepciones destacadas como puede ser Cifesa.

También hemos visto como se incorporan a la producción cinematográfica las adaptaciones literarias, dentro de lo que habría que incluir las zarzuelas, que parten de libretos originales.

Cuestión en la que Rosario Pi también incidió, ya que todas las películas en las que participó a excepción de una, estaban inspiradas en textos literarios y zarzuelas o suponían el desarrollo de una canción o balada. Es decir Pi, forma parte del entramado común del cine español de aquellos momentos como hacían realizadores como Benito Perojo o Florián Rey, que tuvieron tantísimo éxito durante el cine republicano y a posteriori. Algo que la realizadora catalana no pudo llevar a cabo, ya que tras su vuelta de Italia, quedó relegada en un silencio injusto y poco comprensible.

2.2. EL CINE REPUBLICANO

Las elecciones municipales del 14 de abril de 1931 provocan la abdicación del rey Alfonso XIII, su exilio y la proclamación de la II República Española. Un nuevo tiempo político que tratará de propulsar una nueva forma de hacer cine, aunque el final precipitado de este sistema

democrático cortará los nuevos vuelos del cine español, que se verá truncado por la dictadura franquista.

El cine español empieza a crecer durante 1933, pero tres años después un golpe de estado faccioso quebranta este resurgir, dividiendo España en dos zonas que finalmente quedará en una sola, gobernada por el general Franco, durante casi cuarenta años. El cine como todas las manifestaciones culturales se verán subyugadas en este nuevo régimen a un sistema censor. Por lo tanto el nuevo cine español de la II República, quedó en un conato truncado, del que vamos a dar cuenta en los siguientes epígrafes.

2.2.1. ANTECEDENTES DEL CINE REPUBLICANO

Desde mediados de los años veinte, pese a la débil situación de la industria cinematográfica española, se da la aparición de un conjunto de directores como José Buchs, Florián Rey y Benito Perojo, que se convierten en los activos más importantes del colectivo.

El santanderino José Buchs va a ser uno de los pilares de la creación en España, dada su prolífica y en ocasiones interesante trayectoria profesional

que inicia en los años diez. Va a abordar todo tipo de temáticas y pasará por las productoras más importantes de la época. Entre sus títulos podemos destacar; *Carceleras* (1922) *Don Diego Corrientes* (1923), *Una extraña aventura de Luís Candelas* (1926), *El dos de mayo* (1927) y *Pepe Hillo* (1928). De estas la de mayor éxito fue *El dos de mayo*, inspirada libremente, al igual que *Prim* (1930) y *El Empecinado* (1930) en los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós. El argumento gira en torno a la vida en Madrid durante la Guerra de la Independencia Española, centrado en el amor entre un discípulo de Francisco de Goya y una modistilla que se rompe por la aparición de una aristócrata francesa enviada por Napoleón. Como elemento a destacar aparecen escenas de ficción junto con documentales de corridas de toros.

Buchs mostró mucho interés por la adaptación cinematográfica así encontramos las siguientes adaptaciones en su haber, incluidas zarzuelas, como veremos que sucederá durante los años treinta, adaptaciones a las que recurrirá Rosario Pi. Buchs llevó a la gran pantalla obras de Ricardo de la Vega, *La verbena de la Paloma* (1921); Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *La reina mora* (1922); Rafael López Rienda, *Alma rifeña* (1922); José Echegaray, *Mancha que limpia* (1924), *A fuerza de arrastrarse*, (1924); Guillermo Díaz Caneja, *Pilar Guerra* (1926); Francisco Camba, *Una morena y una rubia* (1933); Alberto Insúa, *Dos mujeres y un Don*

Juan (1933); Juan López Núñez, *El niño de las monjas* (1935); y Luisa María Linares, *El poder de Barba Azul* (1940). Además como ya apuntamos inspirarse en los Episodios Nacionales, de Pérez Galdós.

Los films de Buchs, pese a sus desiguales resultados, tuvieron el mérito de erigir un cinema populista y de corte liberal que, gracias al instinto artesano con que estaban realizados, lograron comunicar con el solidario público de su época.

Su éxito era tal, que hasta contó en 1922 con la presencia de la Familia Real para el estreno de *Carceleras*, una de sus películas más destacadas².

Esta fue la primera ocasión que los Reyes de España acuden a un estreno de una producción nacional. El cronista del diario apuntó ³ “el público enardecido, aplaudió tanto a las egregias personas que con su presencia realizaban los esfuerzos de Buchs en pro del cine español, como a la película misma, que alcanzó un merecido éxito”.

El aragonés Florián Rey, además de ser uno de los más activos y representativos galanes de la época, entra en el campo de la dirección con el afán de aportar en cada película algo diferente. Se pasea por todos los

² El Imparcial. 14-12-1922. P. 4

³ El Imparcial. 14-12-1922. P. 4

temas en busca de la obra de calidad o, cuando menos, de interés por su aportación. Es así como deja su estilo en *La revoltosa* (1925), *La hermana San Sulpicio* (1927) con Imperio Argentina y, especialmente, en *La aldea maldita* (1930), melodrama rural que Rey consiguió erigir como una obra cumbre de aquellos momentos, dada su carga argumental, ajena a los estereotipos característicos del cine hispano de entonces. Rey contó en su trabajo con Imperio Argentina durante el cine republicano consiguiendo los tres grandes éxitos que lograron la pareja profesional y sentimental que configuraron ambos: *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza Baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936).

El madrileño Benito Perojo, por su parte, se había iniciado en el cine a mediados de los diez como actor con un personaje muy popular llamado "Peladilla", con el cual realizó varios cortometrajes. Preocupado por los aspectos formales y narrativos del cine, viaja por el extranjero con el fin de aprender lo que en algunos países se estaba haciendo, rodando allí varias películas. A su regreso a España intenta aplicar aquí las fórmulas de trabajo, siendo considerado como un profesional muy especial. Entre sus películas destacan *Para toda la vida* (1924), *Boy* (1925) y *El negro que tenía el alma blanca* (1927), protagonizada por Concha Piquer, ya en el cine republicano realizará un remake que protagonizó la sevillana Antoñita Colomé.

Otros directores que mantuvieron cierta continuidad en su trabajo, abordando temas costumbristas y populares, fueron Manuel Noriega, con películas como *Alma de Dios* (1923) y *José* (1925), y Fernando Delgado, éste con títulos como *Las de Méndez* (1927) o *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928).

A la inestabilidad industrial y financiera que viene mostrando el cine español desde comienzos de siglo, hay que añadir la revolución industrial que produce la incorporación del sonido al cine. En Estados Unidos ya se ha avanzado mucho en este sentido durante los años veinte, cosa que en España todavía no se tiene muy en cuenta hasta ya entrados en los treinta. El rodaje de películas sonoras en nuestro país nos se podrá realizar hasta 1931 y 1932, años en los que películas como *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931) de Edgar Neville y *Pax* (1932), de Francisco Elías, avancen en este sentido, como una aproximación al cine sonoro. No obstante, había sido Elías quien en 1929 realizara *El misterio de la Puerta del Sol*, película en la que se pretendía mostrar los recursos que ofrecía el sistema Phonofilm de Lee de Forrest a la hora de producir cine parlante, pero que dada su precaria difusión -después de su estreno en Burgos, y dos proyecciones más, pasó, prácticamente, al olvido más absoluto. El rodaje de este filme, que tuvo un presupuesto de 18.000 pesetas (108 euros), se desarrolló en exteriores, algo que resultaba

novedoso, y en almacenes, durante octubre y noviembre de 1929. Los exteriores se filmaron en el chalé del productor del filme, Feliciano Vitores, en Ciudad Lineal, también se rodó fuera de plató, pero en interiores, como fueron las redacciones de El Liberal, y El Herald de Madrid.

Se proyectó en Burgos y en localidades castellanas, como Zamora, Ciudad Real y algunas más, ya que el equipo se transportaba en una camioneta, desde donde se realizaban las proyecciones. También parece, que se realizó una proyección en el Ateneo de Madrid⁴.

El problema que tenía este sistema sonoro era su incompatibilidad con los restantes, ya que el lector de sonido estaba situado antes que el objetivo, lo cual imposibilitaba llevarla a otros aparatos. Por ello era muy complejo, trasladarla a las salas cinematográficas.

2.2.2 LA LLEGADA DE LA REPUBLICA

La década de los treinta será de las más inestables, políticamente hablando, para España. Se inicia con la dimisión de general Miguel Primo de Rivera y su gobierno, lo que provoca una reacción republicana en todo el país que

⁴ Amor Medardo. El misterio de la Puerta del Sol. Valencia: Archivos de la Filmoteca. Generalitat Valenciana. N° 22. Febrero de 1996. P. 56.

generará que tras las elecciones municipales de 1931, el 14 de abril se proclame la Segunda República Española. Francesc Macià proclama la República catalana en julio de 1931, y un año después se aprobará el Estatuto de Autonomía para Cataluña (8 de septiembre de 1932). Junto a ello, enfrentamientos en diversos lugares, la creación el 29 de octubre de 1933 por José Antonio Primo de Rivera, entre otros, de la Falange Española o la revuelta de Asturias de octubre de 1934 generan una situación inestable, que afecta a los procesos de creación cinematográficos. A la inestabilidad industrial y financiera que viene mostrando el cine español desde comienzos de siglo, hay que añadir la revolución que produce la incorporación del sonido al cine, que lastrará todavía mucho más su desarrollo, además de la marcha de muchos de sus profesionales a los estudios de Paramount en Joinville-le-Point, en las afueras de París, para realizar versiones sonoras en español. En Estados Unidos ya se ha avanzado mucho en este sentido, y son conscientes de lo importante del mercado de habla hispana, por ello realizarán dobles versiones y contarán con equipos españoles para ese nicho comercial.

Mientras en España no se dispone de la mínima infraestructura y equipamiento necesario, algunos directores acuden a estudios extranjeros para rodar allí una serie de películas españolas, que se exhibirán en aquellas salas donde haya elementos técnicos para su proyección.

Poco a poco se consigue una etapa de normalización, que arranca en el seno de la propia industria, que entiende la necesidad de crear una infraestructura mínima para producir cine sonoro, pues, de no hacerlo, perderá el ritmo que se marca en otros países. El motor decisivo para ese cambio fue el año 1932, con la puesta en marcha de los Estudios Orphea en Barcelona. Francisco Elías fue el cofundador junto a promotores franceses que trajeron toda la tecnología y equipamiento de su país.

Orphea, que se levantó en uno de los pabellones de la muestra de 1929 de Barcelona, se transformó en uno de los estudios cinematográficos españoles más importantes que ha habido, ya que además de ser el primero que se puso en marcha, ha sido uno de los más longevos y de los que ha albergado mayor número de rodajes. La reutilización del Pabellón de la Química en los Estudios Orphea supone un hito en la reconversión de los pabellones de las exposiciones en España, ya que otros se destinaron para usos culturales y turísticos, otros para la industria o investigación, también para servicios y la administración, pero este ha sido el caso único en el que se ha vinculado la reconversión de una pabellón de una exposición con la industria del cine.

Se escoge este pabellón, ya que contaba con bastantes zonas diáfanas, sobre todo en la parte trasera del mismo, según lo describen los historiadores:

“4500 metros cuadrados. Fachada principal horizontal en tres secciones. Cúpula nervada sobre tambor decagonal, con claraboyas. La parte trasera

nave de planta rectangular, dividida por columnatas que sostienen la cubierta”⁵.

Se inicia ese proceso tan esperado con la producción francesa *Pax* (1932) que fue la que inició su arranque. En Orphea se ruedan buena parte de las películas producidas en España hasta mediados de la década.

Desde Madrid se contemplan las iniciativas de Orphea con gran interés, lo que anima al sector de tal manera que al año siguiente, se ponen en marcha tres nuevos estudios, el denominado Cinematografía Española Americana (C.E.A.), Ballesteros Tona Films, situados en la capital, y los Estudios Cinema Español, S.A. (E.C.E.S.A.), ubicados en Aranjuez. Estas empresas acometen el reto de convertirse en centros de producción en toda regla, dotando a los estudios de todos los equipamientos y servicios necesarios para la realización de una película. El cine español parece normalizarse, gracias a que cierta solidez infraestructural facilita la producción cinematográfica.

Es obvio que en el transcurso de la primera mitad de los treinta, en efecto, se potencian las producciones cinematográficas documental y amateur, así como las correspondientes a las puramente comerciales. Se alcanza una infraestructura industrial aceptable, con un interesante índice de producción

⁵ Grandas, M. C. (1988). *L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929*. Barcelona, España: Llibres de la Frontera. PP. 164, 165.

En términos generales, se produce un empeño colectivo por mejorar las condiciones reales del cine nacional.

2.2.3. EL “EXILIO” A JOINVILLE.

La llegada del cine sonoro genera un cambio en la incipiente industria cinematográfica. Fue una fecha significativa el 6 de octubre de 1927, ya que en esa fecha se estrenó *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland) en el teatro Warner de Nueva York, y quedó con ello inaugurada la edad del cine sonoro. Este cambio sustancial en la sintaxis del cine hace que los productores norteamericanos acentúen su interés por los mercados de habla hispana, como una importante fuente de ingresos, y por ello comienzan a elaborar cintas con pasajes en castellano. Todavía no se usaban los subtítulos ni por supuesto el doblaje, y eso condujo a la decisión de rodar películas en inglés, francés, alemán, italiano y español, poniendo un especial acento en los filmes dichos en este último idioma. La primera expresión española pronunciada en la gran pantalla se oyó de labios de Soledad Jiménez en *En el viejo Arizona* (*In Old Arizona*, Raoul Walsh e Irving Cummings, 1929). Lo cierto es que ese interés por lo español lleva a ofrecer una serie de intervenciones de actores o cantantes en español, como una producción cerrada. Así se realizó una curiosa cinta de sesenta

minutos de duración, producida por la industria de Hollywood con destino a la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona, que se comercializó como *Barcelona Trailer*, que supuso “una recopilación de actuaciones o simples apariciones, de Bebe Daniels cantando una tonadilla en español, Raquel Torres y Lupe Vélez diciendo unas palabras en castellano (...), Maurice Chevalier cantando la jota *El Guitarrico*, Dolores del Río, Reginald Denny, y otros”⁶. De ahí en adelante, la filmación simultánea en varios idiomas fue planteada como método de trabajo habitual. Las películas se rodaban en inglés y, aprovechando el decorado, el utillaje y el equipo técnico, eran filmadas en español con otros actores.

Para tal fin se crearon equipos con tal cometido en los estudios de Hollywood y también en Europa. En concreto Paramount fundó una delegación en las afueras de París, en concreto en Joinville-le-Point. La proximidad de la capital gala con Madrid, hace que una gran infinidad de actores, guionistas o técnicos del cine español se desplacen hasta allí para participar en esas dobles versiones. Entre los actores que participaron en las dobles versiones, figuran Fortunio Bonanova, Xavier Cugat, Tito Davison, Antonio Moreno, José Mojica, María Alba, Lupe Vélez, Imperio Argentina, Rosita Díaz Gimeno, Gilbert Roland, Andrés de Seguro, Barry Norton, Juan de Landa, Conchita Montenegro, Ramón Novarro, Lupita

⁶ Heinick, Juan B.; Dickson, Robert G. (1990) *Cita en Hollywood*. Madrid: Mensajero. P. 21.

Tovar, Raoul Roulien, Fernando Soler, Carlos Gardel, Amelia Sinisterra, Soledad Jiménez, Virginia Fábregas, Carlos Villarías, Ernesto Vilches, Eugenia Zuffoli, Tony D'Algy, Manuel Soto, José Bódalo , Romualdo Tirado, Luana Alcañiz, Manuel Arbó, María Fernanda Ladrón de Guevara, María Tubau, José Soriano Viosca, Roberto Guzmán, Enrique Acosta, Ramón Pereda, Eduardo Arozamena, Carmen Larrabeiti, Pablo Álvarez Rubio, Antonio Vidal, Ana María Custodio, José Nieto, Antoñita Colomé, Carmen Granada, Luis Alberni, Julio Peña, Don Alvarado, Rafael Valverde, Roberto Rey, Andrés de Seguro, Carmen Rodríguez, Carmen Guerrero, Luis Alberni, Elena Landeros, Juan Aristi Eulate, Matilde Liñán, José Peña Pepet, Martín Garralaga, Helena D'Algy, Gabriel Algara, Vicente Padula, Lolita Benavente, Josita Hernán, Catalina Bárcena, Delia Magaña, Félix de Pomés, Miguel Ligeró, Carmen Ruiz Moragas y José Isbert. Autores como Gregorio Martínez Sierra, Eduardo Ugarte, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, José López Rubio, Eusebio Fernández Ardavín, José Luis Salado, Pedro Muñoz Seca y Florián Rey cumplieron con la tarea de adaptar y rodar aquellas películas.

Las dobles versiones siempre se atenían al mismo guión, pero cambiando algunas alusiones políticas que pudieran levantar suspicacias entre el público de habla hispana, y también el vestuario de las actrices. Al respecto la sevillana Antoñita Colomé, siempre contaba al que esto suscribe que

solía haber un doble vestuario, donde la diferencia estibaba en el largo de las mangas y las faldas. Por supuesto me decía Antoñita “lo más corto ya sabíamos que era para los de América del Norte y Europa, lo más largo, para el resto”.

La presencia de esta ingente cantidad de miembros del cine español en Joinville, dejó al naciente cine republicano un tanto desestructurado, ya que no será hasta 1933 cuando se produzca un regreso de ese “exilio” voluntario y artístico, para incorporarse a una nueva forma de hacer cine en España. El incremento de las producciones españolas a partir de 1933 es más que notable y eso da cuenta de cómo hay un renacer, que vendrá auspiciado, y esto es importante, por directores, guionista, técnicos y artistas que han trabajado a la manera de Hollywood. Eso sí el problema será habitual, el que ha asolado al cine español hasta finales del siglo XX: el deficiente sistema de producción.

2.2.4. LA CONSOLIDACION DE LA INDUSTRIA.

Tras el regreso de los profesionales y la puesta en marcha de una producción continuada, el cine empezaba a considerarse algo más

relevante y sofisticado que una distracción de feria, por ello tuvo lugar un congreso profesional que intentó aglutinar las inquietudes de los miembros hispanoamericanos de cinematografía, con el deseo de ampliar un mercado común que favoreciera el intercambio artístico, técnico y de producción. Entre sus propuestas la protección estatal del cine de cada uno de los países implicados, sonorización al español en estudios propios, exhibición de un número mínimo de films españoles e hispanoamericanos, creación de un cine cultural y perseveración de la pureza del idioma.

Además desde las instancias del Estado Español se ponen en marcha diversas medidas para proteger el desarrollo del cine español. Para tal fin se creó el Consejo de la Cinematografía en 1933, al tiempo que también se dictaron unas normas que fijaron como obligatorio el doblaje al castellano de películas extranjeras, cuestión que a la larga supondría un demérito para el cine autóctono, ya que el público se decantaría tradicionalmente por acudir a los éxitos de Hollywood doblados, que por las películas españolas.

Para conocer la situación real hay que señalar que en 1931, año de la constitución de la II República Española, de los quinientos films estrenados en Madrid, 260 fueron norteamericanos, 43 norteamericanos hablados en español y sólo tres producciones españolas. Una fue *Fermín*

Galán y las otras fueron dos realizaciones del veterano director santanderino José Buchs. También abundar en que todas las películas españolas de 1932 y la mayor parte de las de 1933 se rodaron en Orphea, pues los primeros estudios sonoros madrileños no resultaron operativos hasta finales de ese año. Este hecho estableció una bicefalia en la industria del cine sonoro, repartida entre Madrid y Barcelona.

La producción comercial, por su parte, se vio favorecida por el trabajo de directores como Benito Perojo, Florián Rey, Edgar Neville, Eusebio F. Ardavín e Ignacio F. Iquino, entre otros, y la actividad de productoras como Cifesa y Filmófono.

Después de haber conseguido su gran éxito con *La aldea maldita* (1930), Florián Rey participa en varias producciones en los estudios parisinos de Joinville, películas en las que interviene la que pronto sería su mujer Imperio Argentina. En 1933 regresan a España y protagonizan una de las carreras más intensas y de gran eco popular que se recuerda, ofreciendo títulos que darán un fuerte impulso a la producción española de la época. De esa colaboración surge *La hermana San Sulpicio* (1934), remake sonoro de la misma producción de 1927. En esta ocasión producida por la nueva firma valenciana Cifesa. Tras ella Florián Rey se confirma como el gran director del costumbrismo popular con *Nobleza baturra* (1935), con grandes dosis de regionalismo y folklore que llegan muy de cerca a la

realidad humana y social de la época. Y tras estos éxitos el tercero y más destacado, *Morena Clara* (1936), en la que de nuevo la pareja despliega sus dotes artísticas en una comedia folklorista.

La productora Cifesa, se autoproclama "la antorcha de los éxitos", y por ello contrata en su equipo a casi todos los directores más destacados de la época. Benito Perojo se convierte en un seguro pilar para seguir incrementando la lista de películas taquilleras, y ello lo confirma el estreno, a lo largo de 1935, de tres de sus obras: *Rumbo al Cairo*, *Es mi hombre* y *La verbena de la Paloma*, quizás su éxito más espectacular de la época. Perojo había demostrado con creces que tenía un gran dominio de la cámara, que sabía narrar con gran eficacia visual y aprovechar inteligentemente los recursos artísticos de todos los que intervenían en la historia. Antoñita Colomé, que protagonizó su versión sonora de *El negro que tenía el alma blanca* (1934), destacaba de este director lo gran profesional que era, recordaba mucho a la manera de hacer que ella había visto en Joinville.

Al lado de estos dos importantes directores, el cine español inicia su recuperación con títulos como *Mercedes* (1932) y *¡Abajo los hombres!* (1934), ambas de José María Castellví, *El malvado Carabel* (1934) y *La*

señorita de Trevélez (1936), de Edgar Neville, quien había debutado en el suelo patrio con la primera producción de Star Film.

Junto a directores veteranos o los anteriormente apuntados, que logran un gran éxito con sus trabajos, consolidan su carrera, otros nombres prometedores ya que acceden a la dirección con interesantes trabajos.

Así y al amparo de la productora Filmófono, auspiciada por Ricardo Urgoiti, surgen los nombres de Luís Marquina, que debuta con *Don Quintín el amargao* (1935) y José Luís Sáenz de Heredia que había debutado con *Patricio miró una estrella* (1934) y que asume el encargo de la productora de dirigir *La hija de Juan Simón* (1935) y *¿Quién me quiere a mí?* (1936). Junto con estos nombres debemos mencionar, igualmente, a Ignacio F. Iquino con *Al margen de la ley* (1935), Eduardo G. Maroto con los cortometrajes *Una de fieras* (1934) y *Una de miedo* (1935) y, entre otros, Rosario Pi, con *El gato montés* (1935).

No podemos olvidar tampoco que el documental alcanzó un gran nivel y calidad con *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1932), de Luís Buñuel, los trabajos de Eduardo García Maroto, Antonio Román (*Canto de emigración*, 1934), o las aportaciones de Carlos Velo y Fernando G. Mantilla (*Felipe II* y *El Escorial*, *Almadrabas* y *Finis Terrae*, entre otros).

También la consolidación industrial permitió la creación y desarrollo de un “star system” que hacían competencia en popularidad a las

norteamericanas, donde encontramos nombres como, Miguel Ligeró, Manuel Luna, Juan de Orduña, Roberto Rey, Julio Peña, Valeriano León, Imperio Argentina, Antoñita Colomé Raquel Rodrigo Estrellita Castro, Maruchi Fresno, Luchy Soto y Lina Yegros.

La producción cinematográfica de esos años, hasta el alzamiento militar contra el gobierno legítimo de la II República Española y el estallido de la Guerra Civil fue el siguiente, según se desglosa en este cuadro, en el que podemos comprobar la evolución ascendente y los géneros que el aquel entonces se postulaban como los más demandados⁷.

Años:	1932	1933	1934	1935	1936	(hasta 18-VII)
Rodadas en Barcelona	6	12	8	18	13	
Rodadas en Madrid	0	3	13	19	13	

⁷ Gubern, Román (1995). *Historia del Cine Español*. Madrid : Cátedra.

Rodadas en otros lugares	0	2	0	0	2
Producción total	6	17	21	37	28

...

Año	Producción	Adaptaciones	Porcentaje
1932	6	2	33%
1933	17	6	35%
1934	21	12	57%
1935	37	22	59%
1936	28	14	50%

...

Años	Producción	Comedia	Musical	Española	Drama	Misterio y policíaco	Otros
1932	6	3	1	1	1	-	-
1933	17	7	3	3	4	-	-
1934	21	10	7	1	2	1	-
1935	37	16	6	7	4	3	1
1936	28	11	4	6	6	-	1
	109	47	21	18	17	4	2

2.2.5. LOS ESTUDIOS ORPHEA.

Iniciados los años treinta llegamos a una etapa de normalización en la industria cinematográfica, que se verá auspiciada con la creación de los Estudios Orphea en Barcelona, donde se realizarán las más importantes producciones del momento como lo fueron las auspiciadas por Star Film.

Los estudios se asentaban sobre un edificio de la Exposición de Barcelona. En concreto se trataba del Palacio de la Química, obra de Antoni Sardà, que estaba destinado en un principio a mostrar material deportivo, pero en el último momento se cambió su función para dedicarlo a la industria química.

Con una superficie de 4.500 metros cuadrados, se encontraba en la Avenida de Montanyans, junto al Palacio de las Diputaciones. De estilo clásico, la fachada principal estaba dividida en tres secciones, la central con una columnata de acceso y una cúpula nervada sobre un tambor decagonal⁸.

⁸ Marcial, C. (1929). "Two International Expositions in Spain: Sevilla Exposition (Ibero- American Exposition), March 15 th to December 31 st, 1929, Barcelona Exposition, May 1 st to December 31 st, 1929" en *International Communication Review*. New York, Estados Unidos de América del Norte: New York International Telephone and Telegraph Corporation. P. 12.

Se escoge este pabellón, ya que contaba con bastantes zonas diáfana, sobre todo en la parte trasera del mismo, según lo describen los historiadores:

Su gestión obedeció a que Francisco Elías, tras una entrevista con el presidente de la Generalitat, Francesc Macia, logró la concesión del antiguo Pabellón de la Química, de la Exposición de Barcelona de 1929, que se alquiló, en un principio, por un periodo de seis meses, a un coste de 2.260 pesetas mensuales.

Si algún calificativo merece Francisco Elías, quien había rodado *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), la primera película española con sonido, es, sin lugar a dudas, el de pionero, ya que fue un hombre adelantado, que consciente de las necesidades del sector cinematográfico, apostó por su evolución y mejora. Por ello, consideraba que era vital contar con estudios propios para consolidar la industria, de ese sector, en nuestro país. Además, pese a haber creado una empresa de carteles e intertítulos, era consciente de la evolución del séptimo arte, por ello no fue ajeno a la aparición del sonoro. Es decir, fue un creador, guionista y director, pero no dejó de apoyar un sector emergente, que necesitaba consolidarse para su pleno desarrollo. Por ello los manuales y diccionarios sobre el cine español, siempre destacan esta faceta, dentro de las múltiples que desarrolló durante su trayectoria.

En sus memorias Elías apunta: “No dejo de la mano a Camille Lemoine,... y le convenzo finalmente para realizar la producción en España e intentar

en ese país lo que no consiguieron en París y Hollywood los cineastas españoles y extranjeros. Llegamos a Barcelona a fines del año 1932 y nos instalamos en el palacio de la Química de la Exposición que acaba de clausurarse, con un material alquilado en París y que debemos devolver en cuanto terminemos la película”⁹.

En su cometido cuentan con la ayuda del ingeniero catalán José María Guillén García, quien se encargará de gestionar los trabajos previos. Así se va descombrando el Palacio y acondicionándolo para instalar un estudio de cine sonoro con medios primitivos. Los periódicos del momento hablan de “las muchas toneladas de escombros” que se retiran para su reconversión.

A principios de 1932 comienzan a llegar los técnicos para adecuar el palacio como plató, así como el marques de Breteuil auspiciador económico del proyecto.

“El 12 de mayo llegan a España el resto de la expedición de Orphea formado por tres camiones y varios coches. Uno de los camiones transportaba el equipo sonoro portátil, marca Radio-Cinema, que resolvió la inicial sonorización de Orphea”¹⁰.

La presencia de Guillén García fue fundamental para el desarrollo técnico de los estudios ya que fue el responsable de poner en marcha en 1924 Radio Barcelona (EAJ 1) es decir la primera emisora radiofónica legal en

⁹ Navarrete-Galiano R. (2006). *Francisco Elías, Documentos Inéditos*. Huelva: Fundación El Monte. P. 169.

¹⁰ Sánchez Oliveira, E. (2002). *Francisco Elías (1890-1977). La vida, la época y la obra de un cineasta onubense*. Huelva: Cepssa. P. 50.

España, por ello su figura contribuirá a un correcto desarrollo así como a la españolización de los estudios, algo en lo que también tuvo que ver Gutiérrez Bringas, capitalista que ayudó al mantenimiento económico del estudio ya que según los investigadores “el gran problema de Orpheia durante su etapa republicana fue precisamente el financiero: la falta de liquidez fue endeudando a sus propietarios hasta que los estudios cambiaron de manos. La precaria situación económica se puede rastrear perfectamente en el enquistado débito que la empresa mantuvo con el consistorio de la ciudad con motivo del pago de los alquileres por la ocupación del edificio, aun cuando Orpheia consiguió un muy buen trato económico por parte del ayuntamiento”¹¹.

Los estudios Orpheia contaban con todos los elementos necesarios para llevar a cabo todo tipo de producciones. El propio Lemoine lo explica en una entrevista, ya que hasta detalla que se pueden hacer doblajes: “Hemos hablado –añadió- de las películas producidas pero nada hemos dicho de los doblajes, cosa interesantísima. Aquí, en Orpheia, disponemos de elementos para impresionar, pronto y bien, las versiones dobladas. Tengo el proyecto realizable en breve plazo, de que Orpheia Film, en lo que respecta a los estudios, se convierta en Sociedad Anónima Española, que explote

¹¹ García de Dueñas, Jesús. Gorostiza, Jorge (coord.) (2001). *Los estudios cinematográficos españoles*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. P. 67.

únicamente sus servicios a disposición de los productores que quieran utilizarla”¹².

El primer trabajo en los estudios Orphea fue pues *Pax*, pero esta película se rodó en francés, ya que no se contó con el apoyo para hacer una versión española.

En el rodaje de *Pax* Elías sufre un desengaño, ya que se filma con sonido, pero en francés, puesto que no se encuentra capital para rodar una versión en español. Esto pone en peligro la continuidad de los Estudios Orphea, dado que Lemoine decide volver a Francia con todo el material de rodaje y equipos técnicos, alquilados para un tiempo concreto.

Elías decide rodar, aprovechando esa infraestructura, el corto *El último día de Pompeyo* (1932), como último intento para realizar un producto español sonoro, en un estudio español.

En sus memorias explica como se desarrollaron los hechos de los inicios de Orphea:

“Hacemos otro esfuerzo desesperado y en pocos días escribo y realizo una película cómica titulada *El último día de Pompeyo*. Pero la tan esperada reacción no se produce:

Decidimos Lemoine y yo levantar el campo y largarnos otra vez a Francia, con el camión de sonido y los aparatos de iluminación y otros que hemos

¹² Blanco y Negro. 16-07-1933. P. 96.

alquilado de Gaumont, y que esta casa nos reclama insistentemente, dando por terminada la "aventura española"¹³.

Afortunadamente la productora Star Film, el contacto llega de la mano del empresario mejicano, Emilio Gutiérrez Bringas, decide rodar en dichos estudios el primero de sus proyectos más importantes, una película dirigida por Benito Perojo, *El hombre que se reía del amor* (1932), que permite la continuidad de Orphea ya que cuenta con una de las estrellas de aquel entonces, Rafael Rivelles, como protagonista.

La presencia de Benito Perojo en ese rodaje implica también que en esos momentos han vuelto a España todos los creadores que intentaron en balde implantar un cine español en el extranjero.

Tras el rodaje del filme de Perojo, los estudios Orphea empiezan a ser utilizados masivamente, así se da el caso de rodarse, a la vez, cinco películas. Algunas de las producciones películas que se ruedan son *Carceleras* (1932), *Mercedes* (1933), *Boliche* (193) o *El café de la marina* (1933).

Orphea supuso un centro neurálgico para la realización de películas. En mayo de 1933 se aseguraba de los estudios¹⁴ “la entidad francesa instalada provisionalmente en Barcelona, parece tomar raíces definitivas en nuestro suelo. Se han habilitado varios “plateaux” para rodar 8 películas”.

¹³ Navarrete-Galiano R. (2006). *Francisco Elías, Documentos Inéditos*. Huelva: Fundación El Monte. P. 169.

¹⁴ Cinema. N° 15. Mayo 1933.

A finales de 1933, consolidada la empresa, se celebró el primer aniversario de su fundación de la que dio cuenta la prensa especializada¹⁵ y que especificaba que José María Guillén y Camille Lemoine, en calidad de fundadores dieron la bienvenida a los invitados. Francisco Elías ya estaba desligado de la empresa, por lo que no se hace referencia a él, ya que el onubense había vendido sus participaciones para tener saldo para llevar a cabo *Boliche* (1933). Entre los invitados se encontraban Rosita Díaz, Richard Harlan y Benito Perojo, entre otros. El periodista anuncia que en dichos estudios tendrá lugar el próximo rodaje de *Odio* (1933) y el de *Una morena y una rubia* (1933).

Posteriormente Lemoine comprende que han de ir más allá si quieren tener espacio en el mercado, más todavía, tras la apertura de nuevos estudios como CEA. Así se constituye Orphea Films, empresa distribuidora, cuyas tres primeras películas representadas serán *Boliche* (1933), *Susana tiene un secreto* (1933) y *Café de la marina* (1933).

Las ambiciones de este proyecto eran la de consolidar un trust, que aglutinara todos los aspectos de la industria, para controlar el proceso desde la llegada de la película virgen, hasta su proyección en salas de cine.

¹⁵ Films Selectos. Nº 167. Diciembre 1933.

La empresa fue afectada por un incendio que la dañó en parte en 1936, y en 1962 otro mucho más voraz la asoló por completo. Un incendio, este último, que según algunos historiadores, fue tildado de “sospechoso”.

El cine español comienza a consolidarse, gracias a esta incipiente industria, y se desarrolla progresivamente. Hay que tener en cuenta que en 1932 se producen 6 películas y en 1935 y 1936, se alcanzan las cifras de 37 y 28 películas respectivamente.

No hay que dejar de señalar que desde 1932, y hasta el inicio de la guerra se montan en España 14 estudios, con lo que se consigue crear una industria con sólidos cimientos, además de lograr que las películas rodadas en dichos estudios compitan en todos los programas de los cines, superando en taquillaje, en algunas ocasiones, a las producciones extranjeras.

Un ejemplo señero fue la película *Morena Clara* (1936), de Floran Rey, que fue el filme español más visto, durante la guerra civil, en ambos campos de batalla.

Tras la puesta en marcha de estos estudios, Orphea se convierte en un espacio señero que pervivirá hasta 1962 cuando un incendio los destruya por completo. Su importancia en esos años era todavía destacada, ya que los documentales de NO-DO dieron cuenta de su destrucción, por un siniestro cuyas causas nunca fueron aclaradas del todo.

Lo cierto es que la reutilización de este pabellón como un estudio cinematográfico fue un hito dentro de la historia del cine español, dado que

tuvo un funcionamiento de cerca de treinta años, algo inusual en la industria cinematográfica española, que siempre se caracterizó por la breve vida de sus productoras o estudios. Junto a ello señalar que la reconversión de un pabellón de una exposición en un estudio cinematográfico, hace ya 80 años, ha sido algo atípico y único, en el proceso de reutilización y reconversión que se ha hecho de estos espacios.

La importancia de estos estudios es obvio que fue notable en aquellos años y por ello Star Film, con Rosario Pi a la cabeza decidió llevar a cabo la totalidad de sus producciones a excepción de *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, que se rodó de forma muy precaria en Madrid.

Elías en el texto **El cine español y yo** relata los rigores de aquellos años y apunta que la aparición de Star Film supuso un apoyo importante a Orphea, sobre todo porque contaba con un importante capital, que provenía de Gutiérrez Bringas. Así afirma que al inicio de los años treinta “había expectación, entusiasmo y grandes deseos. Lo único que falta es dinero. Y como no hay que contar con el que guarda en sus arcas la cinematografía española –ninfa Egeria del cine extranjero- la aspiración suprema se centra en la busca y captura de un caballo blanco. Este caballo blanco surge para el bien del cine hispano, que ha estado a punto de morir asfixiado en su cuna. Y, extraño e ingrato azar, no es español. Se llama Emilio Gutiérrez

Bringas, es mexicano, residente en Madrid, y su fortuna proviene de tierras aztecas”.

Elías es bastante explícito, ya que detalla que Bringas posee varios inmuebles en Madrid, así como un descuento bancario próximo a los 2 millones de pesetas, que en aquel entonces era una considerable fortuna.



Pese a todo la industria española no levantó cabeza frente a otras más pujantes. Así en 1934 la producción total de películas había sido en los siguientes países¹⁶: 480 en Estados Unidos, 475 en Japón, 194 en Inglaterra, 127 en Alemania, 125 en Francia, 70 en la URSS, 60 en India, 50 en China, 35 en los Países Escandinavos, 26 en Méjico, 25 en Italia, 21 en España y Portugal, 20 en Australia y 7 en Argentina. Ante estas cifras sobra cualquier comentario, sobre todo si contrastamos con países como India o China.

¹⁶ Films Selectos. Nº 228. Marzo 1935.

Y la cifra de 1934 era un claro avance, frente a la producción de 1932 que había sido de 6 y la de 1933, que fueron 17 películas.

Apuntamos, por último, que las cifras de España aparecen sumadas junto con las de Portugal, para poder estar próximas a Italia o lo que es más ir por delante de Australia.

2.2.6. ROSARIO PI EN EL CINE REPUBLICANO.

La incorporación de Rosario Pi al mundo cinematográfico se hace a través de la productora Star Film, donde ella realizó en un primer momento las labores de gerente. Participaban en la misma, Pedro Ladrón de Guevara y el mejicano Emilio Gutiérrez Bringas, como socio capitalista.

Ladrón de Guevara era el hermano de María Fernanda Ladrón de Guevara, actriz de reconocido renombre en aquel momento, así como su primer marido, Rafael Rivelles. Ambos participaron en la primera producción de Star Film, y ambos son padres de la desaparecida actriz Amparo Rivelles.

La aparición y el trabajo de Pi fue reconocida desde los primeros momentos por la prensa. Así en el número extraordinario de Arte y

Cinematografía¹⁷, con motivo de sus bodas de plata, se destacaba su “entusiasta y notabilísima colaboración con el séptimo arte. Se señalaba que había promovido la primera producción parlante editada en España, el juguete lírico *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, el sketch *Besos en la nieve*, así como el conjunto de realizaciones de Star Film, y las dos películas que ella dirigió”.

La aparición y desaparición de productoras en 1931 era un hecho que se producía a menudo en la industria cinematográfica, ya que la aparición del cine sonoro significó un giro radical en el censo de productoras. Muchas desaparecieron y otras nuevas estuvieron vinculadas económica y orgánicamente con los estudios de rodaje, fenómeno que ya ocurría en países como Francia.

Hubo casos de pequeños empresarios, como el anticuario Abelardo Linares, que fundó la productora Linares Film, para realizar varias películas concretas, que dada su escasa rentabilidad llevan al empresario a retirarse rápidamente del sector.

La verdad es que no había una fuerte industria. Un conocedor de aquellos tiempos Eduardo García Maroto explica que¹⁸ “para quienes vivimos esa época ese cine no tuvo fuerza industrial, porque nunca la ha tenido...intentó en cambio captarse al público español. Las apariciones de Ulargui,

¹⁷ Arte y Cinematografía. Nº Extraordinario. 1936.

¹⁸ García Maroto, Eduardo. (1978) *Aventuras y desvelos del cine español*. Barcelona: Plaza y Janés. P. 101.

Filmófono y Cifesa, que podrían haber sido el principio de una gran industria no lo fueron”.

Con la llegada del cine sonoro y la lenta implantación de la industria surgen nuevas empresas como fue el caso de Star Film en Madrid, aunque las más importantes del momento fueron Cifesa y Filmofono, que perduraron años después. Muchas de las productoras de ese momento estuvieron vinculadas con los estudios de rodaje, como ocurrió con Orphea y CEA, y otras se dedicaron antes a la distribución como fue Cifesa y Exclusivas Diana, para luego ampliar sus cometidos.



Cifesa (Compañía Industrial Film Española S.A.) se constituyó en Valencia en 15 de marzo de 1932 con un capital de 1,5 millones de pesetas. Sus

primeros cometidos fueron la distribución de producciones extranjeras y para ello consiguieron la exclusiva de Columbia Pictures en España.

Poco a poco fueron incorporando producciones españolas, y no podemos olvidar que fue el bastión del cine español a lo largo de la posguerra y produjo algunos de los éxitos más populares de las décadas de los cuarenta y cincuenta.

Star Film supuso un revulsivo en la escasa industria cinematográfica española. La situación a principios de los años treinta era tal, que paradójicamente, como apuntamos anteriormente, muchos de las producciones de cine español se realizaban en Hollywood, o en Francia. Concretamente en París, en los estudios de Joinville-le-Point. Pero la realidad era que este tipo de trabajos apenas calaban en el público español y eran fracasos de taquilla. La mayoría de las veces estas producciones eran versiones a la española de argumentos franceses, que quedaban muy lejanos para el público español. En Hollywood las versiones para los países hispanos eran consideradas de segunda clase. María Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles nos dicen al respecto¹⁹:

“Sra. Ladrón de Guevara, que impresión trae de su paso por Hollywood: Que, que impresión, la de cansancio. ¡Como hemos trabajado! A veces 24 horas de un tirón, sin tregua. Si viera las dificultades que hay que vencer.

¹⁹ Cine Mundial. Enero 1932.

Tenga usted en cuenta –interrumpe Rivelles- que para la dirección de películas en castellano, los estudios eligen a aspirantes a directores, es decir sub-directores. Si las cintas salían bien entonces les confiaban la dirección de una obra en inglés”.

Lo cierto es que las producciones extranjeras despertaban más interés que las nacionales, y también es cierto que se producían muy pocas películas en España. Por ello las revistas especializadas dedicaban mucho más espacio al cine americano que el nacional.

En España la industria cinematográfica adolecía de inversores y de capital propio, por lo que se daban situaciones paradójicas y extrañas, como fue el rodaje del film *Pax* (1932). Esta película, ya apuntamos que supuso la puesta en funcionamiento de los estudios Orphea en Barcelona, cuyo mentor fue el hombre de cine Francisco Elías, se rodó en francés, siendo como fue la primera película hablada, producida en un estudio español.

Por ello la primera película filmada en español en dichos estudios sería *Carceleras* (1932), una nueva versión de la pieza que José Buchs ya había llevado a cabo en 1922. Tras ello vinieron varias películas más entre las que se encontraba la obra de Perojo *El hombre que se reía del amor*, película producida por Star Film, y protagonizada por Rafael Rivelles.

Es obvio que poco a poco los estudios Orphea se convierten en un centro neurálgico para la realización de películas. En mayo de 1933 se aseguraba

de Orphea²⁰ “la entidad francesa instalada provisionalmente en Barcelona, parece tomar raíces definitivas en nuestro suelo. Se han habilitado varios “plateaux” para rodar 8 películas”.

Lo cierto es que Star Film inicia su caminar apoyando a un director debutante, Edgar Neville, cuya vinculación con la industria cinematográfica se había iniciado en Hollywood, lo que le otorgaba unos credenciales importantes.

En concreto Neville había sido contratado por la Metro Goldwyn Mayer como dialoguista y traductor para las versiones hispanas de aquella productora norteamericana. Aunque el trabajo en aquellos lares tampoco resultaba fácil. Con la película de Neville se puso en marcha un proyecto que arrojó un saldo de 6 producciones y el lanzamiento de una realizadora española.

Pi está detrás de este proyecto. Su aparición resultó extraña y novedosa, no era algo común que una mujer participara en labores técnicas, fuera de vestuario o peluquería, mucho menos que pasara a producir filmes y desde luego muchísimo menos que afrontara la realización de dos filmes, así como el guión de estos dos y del guión de una de sus películas producidas. Es cierto que esta nueva presencia de la mujer en la industria cinematográfica podía resultar extraña, pero no ajena a los años que se vivían en la primera mitad de los años treinta. Eran momentos en los que la

²⁰ Cinema. N° 15. Mayo 1933.

mujer empieza a aparecer en la vida política y, lo más increíble, se decide otorgarle el derecho al sufragio universal. La II República Española potenció, levemente, pero sí que apoyó esa incorporación de la mujer, por lo tanto el contexto reforzaba “textos” individuales como el caso de Pi. Junto a ello la década de los años veinte había propiciado también unos aires de renovación que hicieron aflorar en España figuras como Carmen de Burgos “Colombine”. Periodista y la primera corresponsal de guerra española, cuando describió con un estilo acervado y realista la guerra de España con Marruecos. Además apostaba por la libertad y los derechos de la mujer. Valga el ejemplo de su novela **Puñal de claveles**, inspirada en los mismos hechos reales que inspiraron a Federico García Lorca sus **Bodas de sangre**. Burgos, nacida en la localidad almeriense de Rodalquilar, apuesta en su novela por la libertad y la novia y su amante consiguen huir de quienes les persiguen a bordo de un barco que zarpa el puerto de Almería con destino al continente africano, en concreto a Orán (Argelia).

Por ello, aunque extraño, pero era posible que se dieran casos de mujeres como Pi, que podrían iniciar estas actividades siempre desde la individualidad, pero vistas con cierto respeto por parte de sus compañeros.

2.2.7. EL REMAKE-MUSICAL EN EL CINE REPUBLICANO.

El musical fue el género por excelencia en los años treinta, ya que en esos momentos se empiezan a consolidar los musicales norteamericanos de la RKO, con Fred Astaire y Gingers Rogers, las coreografías de Busby Berkeley para la Warner, los musicales de Shirley Temple para la Fox o la pareja formada por Jeanette MacDonald y Nelson Edy para la MGM. Es decir la meca del cine canoniza un género auspiciado por la llegada del sonoro, que permitirá incorporar las canciones al discurso audiovisual.

En España durante los años treinta habrá una línea continuista en argumentos que propiciarán los remakes o segundas versiones de películas musicales, que se produjeron durante la época muda, pero que con la llegada del sonoro son llevadas de nuevo a la pantalla, para poder ser escuchada su partitura original, pero esta vez desde la proyección misma y no como anteriormente se hizo con la actuación en directo de un grupo de músicos. Como curiosidad destacar que el flamenco apenas hizo presencia en estos años en la cinematografía española. Podían aparecer figuras como Angelillo (Ángel Sampedro Montero), Pastora Imperio (Pastora Rojas

Monje) o Carmen Amaya, pero sin entrar en grandes profundidades acerca de lo jondo, siempre en comedias afluencadas donde la copla o la tonadilla, tenían mucho más peso que el flamenco, como pudo ser la película *María de la O* (Francisco Elías, 1936). Tampoco podemos dejar de detallar que dentro de este continuismo también habrá algunos cambios como fueron innovaciones estilísticas en la sintaxis cinematográfica, a la hora de planificar la disposición de la cámara, los travellings o la utilización de lentes para ofrecer visiones distorsionadas de la realidad.

Volviendo a los remakes musicales hemos de precisar que destacan obras como *La hermana San Sulpicio*, de la que Florián Rey hizo dos versiones una en 1927 y otra en 1934, ambas protagonizadas por Imperio Argentina, *El negro que tenía el alma blanca*, que llevó a cabo Benito Perojo en 1927 y 1934 contando para la protagonista con dos de las estrellas indiscutibles de aquellos momentos Concha Piquer y Antoñita Colomé. O zarzuelas como *La verbena de la Paloma*. José Buchs afronta en 1921 un adaptación de dicho libreto y Benito Perojo otra en 1935, que será uno de los más importantes éxitos de aquel momento. También nos encontramos con obras como *El relicario* de la que Miguel Contreras realizó una versión en 1927, y Ricardo Baños en 1933; *Don Quintín el amargao*, del que Manuel Noriega realiza un trabajo en 1925 y Luís Marquina, con la supervisión de Luís Buñuel, en 1935. Buñuel realizará en 1951 y ya en Méjico un nuevo remake de este trabajo, bajo el título de *La hija del engaño*. Todo este tipo

de nuevas versiones obedecían al gusto de los realizadores por el costumbrismo, una forma de expresión de lo español, de lo típicamente español, que con la incorporación de lo sonoro facilitaba mostrar el folclore nacional en la gran pantalla. El cine costumbrista de los años treinta diversificó la imagen y la música de diversas regiones españolas, como podía ser lo aragonés a través de filmes como *Nobleza baturra*, de la que se realizó una en 1925 dirigida por Joaquín Dicenta y Juan Vila Valamala y la de 1934, por Florián Rey, o *La Dolores* de la que en 1923 Maximiliano Tous lleva a cabo una producción en 1923 y Florián Rey en 1939 otra.

La hegemonía de los musicales y sus remakes los copó Andalucía y sus costumbrismos y tipismos como *Rosario la cortijera* en 1923 por José Buchs y en 1935 por León Artola, o *El relicario*, entre otras, de la que en 1927 Miguel Contreras llevó a cabo una versión y en 1933 Ricardo Baños, la segunda.

Lo cierto es que en aspectos generales la visión sobre Andalucía apenas varió con respecto a años anteriores, y además esa visión se extrapoló a películas, incluso, fuera del ámbito de lo costumbrista, ya que contaminaron otras producciones ajenas a ese género. Por ello los filmes con elementos folclóricos andaluces abundaron, aunque no eran películas propiamente musicales o ni siquiera estaban ambientadas en Andalucía. Así por ejemplo *Paloma de mis amores* (Fernando Roldán, 1936) que se desarrolla en Méjico D.F. y Madrid, contó con la participación y cante de

José Tejada Martín, “Niño de Marchena”, nombre artístico de quien años después sería el maestro de cantaores Pepe Marchena. No podemos tampoco dejar de señalar el caso asilado de musicales como fue el filme *El bailarín y el trabajador* (Luís Marquina, 1936) adaptación de la obra de Jacinto Benavente, **Nadie sabe lo que quiere o el bailarín y el trabajador**, que se caracteriza por ser una comedia romántica alejada de los estereotipos costumbristas que antes apuntamos.

Por ello la presencia de Rosario Pi en la dirección de dos zarzuelas no había de extrañar sobre todo en lo que atañe a *El gato montés*, que se adecuaba al costumbrismo musical canónico, en un principio y de acuerdo a parámetros preestablecidos en la obra original, ya que Pi introduce diversas variantes como veremos cuando analicemos dicho filme.

Por otra parte la dirección de *Molinos de viento*, no fue más que otra forma de adecuarse a las corrientes del cine de aquel entonces. La gran pantalla española solicitaba o españoladas o musicales castizos españoles como era la zarzuela, y por ello la realizadora atendió las demandas de los espectadores españoles.

2.2.8. LA ZARZUELA EN EL CINE REPUBLICANO.

Lo más característico del cine musical español republicano procedió de la adaptación de zarzuelas que se hicieron esos años, por ello la obra de Pi como realizadora se engloba dentro de la común en aquel entonces. Una de las más brillantes fue la escenificación de los amores y desamores plebeyos en el Madrid de 1893 de *La verbena de la Paloma*, de Ricardo de la Vega y el maestro Bretón, que Benito Perojo plasmó con una desenvoltura coral y una agilidad técnica asombrosas, convirtiéndola en uno de los grandes éxitos de aquel momento.

La realización de zarzuelas durante los primeros años del cine republicano fue un fenómeno común en la industria cinematográfica patria. Valgan como ejemplo los siguientes títulos²¹:

Carceleras (José Buchs, 1932) basada en la zarzuela homónima de Ricardo R.Flores y Vicente Peydro .

La Dolorosa (Jean Grémillon, 1934) basada en la zarzuela homónima de Juan José Llorente.

Doña Francisquita (Hans Behrendt, 1934) basada en la zarzuela homónima de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.

La verbena de la Paloma (Benito Perojo, 1935).

²¹ La relación detallada, así como su ficha técnica va incluida en uno de los apéndices, donde también se da una relación de las películas musicales, que se realizaron en aquel entonces.

Los claveles (Santiago Ontañón , 1935) basada en la zarzuela homónima de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo C. Carreño.

Bohemios (Francisco Elías , 1937), basada en la zarzuela homónima de Guillermo Perrín y Miguel Palacios.

El rey que rabió (José Buchs , 1939) basada en la zarzuela homónima de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza.

También podemos señalar la producción *La farándula* (una antología de la zarzuela, que fue interrumpida durante la Guerra Civil, para concluirse y estrenarse al final de esta) dirigida por Antonio Momplet. Esta película, protagonizada por Marcos Redondo, sufrió una serie de avatares pero finalmente se llevó su fin. Paradójicamente el filme narraba las andanzas y desventuras de una compañía de zarzuela itinerante.

Ese afán por volver a llevar acabo las zarzuelas tenía como finalidad dotar de sonido en la pantalla, a lo que los espectadores habían visto antes, silentes, y con la música que se incorporaba desde la propia sala. También es cierto que las zarzuelas sonoras incorporan nuevos elementos estilísticos que tratan de modernizar su factura. Por ejemplo en *La Dolorosa* Gremillon opta por plantear escenas que rompen la línea narrativa tradicional y que resultan sorprendentes para el espectador. Así

compone una escena de los dos enamorados, pero cada uno en su lugar y cantado su romanza, que logra un encuentro imposible, pero que en la ficcionalidad de la pantalla resulta propicio ante los ojos del receptor, ya que desea esa unión de la pareja, que se lleva a cabo por la “magia” del cinematógrafo.

También se conceptualizan las zarzuelas de nueva manera incorporando elementos musicales rupturistas como es la famosa soleá de “En Chiclana me crié” donde a la composición lírica original, se le dan unos toques flamenco inauditos hasta aquel momento. Habida cuenta de lo deficitario que ha sido el cine español para la incorporación del flamenco en sus argumentos. También resulta visionario por parte de Perojo incorporar esta flamenquización de la zarzuela o incluso esta “fusión”.

Lo cierto es que pese a la abundancia de estas adaptaciones cinematográficas, sus proyectos levantaban interés. Así la prensa especializada mostró atención por los prolegómenos del rodaje de *Doña Francisquita* ²² “Hans Behrendt ha sido contratado para dirigir *Doña Francisquita*. Behrendt, que ha obtenido algunos de los más grandes éxitos de la industria cinematográfica de su país, dirigirá *Doña Francisquita* en colaboración con el director español señor Francisco Elías, quien como es

²² Cine Art. Nº 12, 30-12- 1933.

sabido, es uno de los más prestigiosos valores de la cinematografía española. Es indudable que de semejante colaboración habrá de resultar una excelente producción. Una gran experiencia de la industria cinematográfica se unirá a un profundo sentido de las gracias típicas de nuestro país.”

Poco antes de su estreno también se insertaron fotos publicitarias²³.

El hecho de que la película fuera una coproducción fue recogido por la prensa con interés, denostándose que la producción no fuera cien por cien española. Así se pone como ejemplo *Doña Francisquita* y *La traviesa molinera*²⁴ que han sido realizadas “con la colaboración de elementos técnicos extranjeros también, en su mayor parte especialmente la primera; pero es que el capital no era español en su totalidad y ese ha sido el objeto de nuestra lamentación”.

También se atendió el hecho de que fuera una adaptación. En Cine Art, N° 6, 15-11-33, hay un artículo “Doña Francisquita a la pantalla”, donde Lucas Cot analiza lo complejo de la adaptación y lo perjudicial que es recurrir a argumentos ya creados: “sin nervio y sin garbo, una Doña Francisquita, de la orilla del Rhin, más que de la ribera del Manzanares”.

²³ Films Selectos. N° 176, 24-02-1934.

²⁴ Cinegramas N° 21, 03-02-1935.

En otras se buscaron los aspectos positivos del filme²⁵ “innegablemente la película Doña Francisquita, que preciso, es confesarlo, tiene bien poco de la zarzuela del mismo título, la anécdota es la misma pero el guión cinematográfico ha seguido un camino bien distinto al de la zarzuela; representa un grandioso esfuerzo editorial, que merece el apoyo de todos y creo, que especialmente, de los que disponemos de una tribuna donde podemos hacernos oír. Un apoyo, incondicional y entusiasta, que yo por mi parte no pienso negarle. Eso no quiere decir que callemos los defectos en los que ha incurrido, antes al contrario, creemos que es absolutamente necesario y francamente favorable a los editores no silenciarlo.....era muy difícil conseguir desprenderla de su carácter racialmente teatral y dar relieve a una anécdota ligera y trivial como aquella. Por ello consideramos más meritorios algunos de los valores cinematográficos de esta película...el diálogo, dentro de su abundancia, no es excesivo y contiene algunos chistes muy graciosos. La lentitud que se observa, más que del diálogo proviene de las larguísimas pausas que se producen. De la pregunta a la respuesta, media generalmente un espacio excesivamente largo, y eso es, principalmente lo que produce la lentitud y alarga innecesariamente las escenas. Si eso consiguiera eliminarse, creo que el film ganaría mucho en movilidad y pasaría más agradablemente...con todo se trata de una película

²⁵ Films Selectos. Nº 184, 21-04-1934.

que, al menos, es muy agradable. Y creemos que algunos inteligentes recortes la harían ganar extraordinariamente”.

Otra de las adaptaciones fue *Bohemios* (Francisco Elías, 1937) que sufrió parecidos avatares a los de la segunda realización de Pi, ya que se inició el rodaje en 1937 y se estrenó acabada la contienda, y censurada. Se rodó en cooperativa, y parte de la filmación fue en Orphea.

La película presenta los arquetipos del cine de aquel entonces, así como una lentitud excesiva, aunque es cierto que al haber sufrido cortes por la censura, se desconoce su contenido original. En la adaptación conservada se ha respetado el argumento básico de la zarzuela, incorporando algunas de las canciones y romanzas de la misma. La película es aceptable, pero sin grandes pretensiones.

2.3. EL CINE DURANTE LA GUERRA CIVIL.

La Guerra Civil española supuso una quiebra en el país, aunque durante su duración se siguieron producciones películas. Hubo dos motivos fundamentales que se corresponden a cada una de las zonas de la contienda:

1. La zona republicana albergó en sus fronteras los centros de producción cinematográfica tradicionales, Barcelona y Madrid, además de Valencia, que además fueron las plazas ocupadas en el último momento por los rebeldes.
2. Los sublevados, con el general Franco a la cabeza eran conscientes del cine como arma ideológica. Contaban con Alemania como referente, país que sabía de este instrumento político, dada su utilización en la Rusia Soviética. Famosa fue la frase del General Franco durante la contienda del Ebro, con una cámara en las manos, afirmando que pesaba mucho más que un fusil. No era un arma de ataque sino ideológica. Franco, ya como Jefe del Estado, contó con un cine privado donde le proyectaban películas que eran censuradas por lo que tenía conocimiento de todo lo que se producía o exportaba a España, cinematográficamente hablando. Además él, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, escribió el argumento de *Raza* (1941), película dirigida por José Luís Saenz de Heredia.

Los años de la guerra por lo tanto son momentos de grandes producciones cinematográficas, algunas de ellas de gran calidad, y por supuesto importante carga ideológica.

Durante la Guerra Civil cada uno de los bandos acometió producciones cinematográficas de diverso calado. Pese a las diferencias de los contendientes, hay dos características comunes de las producciones fílmicas producidas por ambos bandos durante la Guerra Civil. En primer lugar, defender la legitimidad y legalidad de sus acciones, justificadas por el bien de España. A continuación la descalificación del enemigo. Así en las producciones republicanas se tilda a los militares sublevados de "fascistas", "traidores sin honor", "bestias feroces"...; en las películas de los sublevados se llama a los republicanos "rojos", "canallas marxistas", "traperos desarraigados del Frente Popular", etc.

La principal diferencia cinematográfica entre las producciones republicanas y nacionales se refiere al nivel de censura en que trabajaban los cineastas. Los operadores de la zona republicana tras filmar una noticia entregaban las imágenes rodadas para que pasaran la censura oficial. En cambio, los operadores de la zona nacional tenían que solicitar primero el permiso para poder filmar una noticia. Tras obtener la autorización y rodar la noticia, el material filmado era entregado para que pasara la censura, que no sólo era política, *"la oficial"*, sino militar y religiosa. Otra diferencia entre los

documentales de ambas zonas es que la vida cotidiana era prácticamente inexistente en las secuencias del bando nacional, donde predominan los temas militares.

El conflicto bélico va a determinar que la industria del cine tenga que paralizar muchos de sus proyectos, plantearse la continuidad de la producción en estudios europeos como Roma y Berlín y que muchos directores se dediquen a realizar noticiarios y documentales. Así Florián Rey dirigió *Carmen la de Triana* (1936), *La canción de Aixa* (1938) en Berlín y Roma y Benito Perojo en Roma *Los hijos de la noche* (1939). El bando franquista se quedó sin recursos, mientras que los republicanos dispusieron de la infraestructura necesaria como para poder abordar una relativa producción. También hubo una notable presencia de directores extranjeros filmando activamente imágenes del conflicto y dirigiendo alguna película testimonial como *Tierra de España* (*Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937) y *Sierra de Teruel* (*L'Espoir*, André Malraux, 1939).

Algunas de las producciones iniciadas al estallar la contienda consiguieron ser finalizadas, y otras tuvieron que esperar al final de la misma como fue el caso de películas como *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, 1939) o *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939).

Mientras en la zona sublevada se intentaba controlar a través del Departamento Nacional de Cinematografía la más bien escasa producción, en la que participaban Cifesa, Films Patria y Ufilms, entre otras empresas, los republicanos confirmaron que en este nivel tenían un mayor potencial de iniciativas. No en vano, participaban activamente entidades políticas como la CNT-FAI, el Partido Comunista, la Generalitat de Catalunya (bajo la firma Laya Films) y otras cooperativas y sindicatos.

El discurso de la España nacional se forjó durante la guerra y no fue un discurso inmediatamente homogéneo. El levantamiento militar se había hecho en nombre de la República y en pro del orden. Por demás, los partidos y sectores que lo apoyaron eran todo menos uniforme. Sus pactos coyunturales, por sólidos que fueran, escondían proyectos de sociedad muy distintos y sus moldes ideológicos poseían ya una tradición. Conservadores, carlistas, Iglesia y falangistas coexistían bajo la égida del Ejército que, a medida que el pronunciamiento se convertía en guerra civil, garantizó la primacía de las operaciones militares y, por tanto, impuso su hegemonía sobre los partidos. De ahí que el discurso oficial alcanzara una coherencia imposible de hallar en la zona republicana. Sin embargo, el curso de la guerra no fue sólo un asunto militar. Paralelamente a las estrategias bélicas, se fue definiendo un espectro político y consiguientemente se fueron asentando una serie de signos en los que se reconocía un proyecto de futuro

que los símbolos expresaban: bandera monárquica, oraciones y culto religioso, himnos, retórica social falangista. Se puso en marcha progresivamente una maquinaria política e ideológica, supeditada, por supuesto, a los imperativos militares y a sus correspondientes jerarquías. En este proceso de reconocimiento fue decisivo el Decreto de Unificación de todos los partidos de la España nacional de abril de 1937, cuyo cerebro fue Ramón Serrano Suñer, y que perfilaba también un líder que coincidía con el mando supremo del Ejército, el Generalísimo Franco (lo era del Ejército desde finales de septiembre de 1936). Esta operación generó las primeras disidencias políticas y planteó algunas de las iniciales ambigüedades del régimen por venir.

En los años de guerra cobraron vida en las producciones cinematográficas algunos de los mitos que estaban en circulación entre la derecha española, fascista o no. De tal forma se asentaron en el discurso oficial imágenes, sueños imperiales y visiones de los orígenes de España. Es decir trataban, a través de la gran pantalla, de fundar la identidad nacional en torno a ciertos valores (religiosos, imperiales, lingüísticos, de independencia...) y un relato de la Historia que avalara la consecución de los mismos por el régimen que estaba naciendo. Las películas españolas de los años cuarenta serán muestra clarividente de esa intencionalidad.

Sin embargo las producciones en el bando republicaron, siguieron siendo, en su práctica totalidad, películas planteadas para el recreo de los espectadores. Las películas con carga ideológica, que las hubo, tenían múltiples facetas, reflejo de las variopintas fuerzas que conformaban el bando republicano. Pero es obvio que el rodaje de Pi en Barcelona, de la que fue su segunda película, muestra como el bando republicano se mostró más partidario de un continuismo en sus géneros y temáticas.

2.3.1. PRODUCCIONES EN AMBOS BANDOS.

El estallido de la sublevación militar y el subsiguiente desmembramiento de España en dos zonas generó un movimiento industrial interesante en ambos bandos. Pero además abrió grandes incertidumbres. Durante un tiempo, estudios y laboratorios cinematográficos de Madrid y Barcelona paralizaron su regular actividad.

Esta decisión no fue difícil de adoptar tras el desarrollo de los acontecimientos políticos en los días siguientes a la sublevación. En primer lugar, porque el estallido de la guerra provocó la inmediata diseminación

de técnicos y profesionales, imprescindibles para afrontar un ritmo regular de trabajo en los estudios y laboratorios. Pero también dificultades para el aprovisionamiento de material, la drástica reducción del ya exiguo mercado de exhibición, y tantas otras limitaciones y condicionamientos que la coyuntura bélica suponía para una normal actividad cinematográfica.

La convulsión de la guerra civil produjo una lógica parálisis de las inversiones privadas en el sector cinematográfico republicano, a pesar de los llamamientos de la CNT que pretendían tranquilizar el sector ante el temor surgido entre los empresarios y a la sociedad en general, quien por cierto acudía con bastante asiduidad a las salas de cine en este período conflictivo.

En Barcelona, que contaba entonces con cuatro estudios de rodaje (Orphea, Trilla-La Riva, Kinefon y Lepanto), eran varios los filmes en vías de realización durante la contienda. Uno de ellos *Diego Corrientes*, dirigido por Ignacio F. Iquino se comenzó a rodar el mes de julio de 1936 bajo el patrocinio económico de la firma Diana con el cantante Pedro Terol como protagonista. La película reincidía en un tema recurrente en el cine español, el bandolerismo, lo que facilitó las cosas a ciertos sectores de la crítica, convencidos éstos de que *Diego Corrientes* era un ejemplo de cine periclitado.

En esta tesitura, la contribución de Cifesa al cine republicano se produjo como simulacro de normalidad industrial y por supuesto para evitar represalias políticas. Esta menguada producción simbólica comprendió los documentales *Cuando el soldado es campesino* (1937), *La fiesta del niño* (1937) y *El mar, la mar, la mer* (1937), además de tres números de un Noticiario Cifesa de diez minutos. Algunos historiadores han llegado a resumir que durante los casi tres años que duró la guerra, toda la actividad de la Cifesa valenciana fue una hora de película impresionada. Más importante resultó la distribución por Cifesa de la exitosa *Morena Clara* (1936), de Florián Rey, la película más taquillera del cine republicano, que se explotó normalmente en ambos bandos, hasta que en marzo de 1937 fue retirada de la zona republicana, por la beligerancia franquista de su director y de su productor, lo que le añadió un considerable valor publicitario en la zona franquista.

Hubo otros casos ejemplares y únicos como el caso de el pionero Baltasar Abadal, veterano productor y distribuidor, a quien su probado catalanismo y republicanismo le granjearon probablemente la protección de la Generalitat y la tolerancia de las centrales sindicales obreras (no se olvidaba, probablemente, que Abadal había iniciado en 1930 la producción en lengua catalana con temas populistas extraídos de revistas musicales del Paralelo), para poner en marcha Ediciones Antifascistas Films.

En el lado nacional hubo un elemento que fue esencial desde el primer momento para el desarrollo de la industria cinematográfica: la censura. El control político y moral que se estableció a través de su institucionalización en los organismos de propaganda del nuevo Régimen determinó también el recorrido del cine español, sobre todo durante los largos años del franquismo. En un principio, algunos núcleos del lado sublevado (Sevilla, La Coruña o Pamplona) crearon sus propios gabinetes locales hasta que, finalmente, se creó una Junta Superior de Censura Cinematográfica el 18 de noviembre de 1937, que serviría de base para los posteriores organismos dedicados a esta tarea. La censura, no sólo se encargó de prohibir las películas que pudieran cuestionar la causa franquista o enaltecer a sus enemigos, sino que entró directamente en cuestiones morales de acuerdo con los sectores más recalcitrantes de la Iglesia Católica que avalaron el golpe militar. Una película de Fred Astaire y Ginger Rogers bastante inocente, como *La alegre divorciada* (*The gay divorcee*, Mark Sandrich, 1934) que cosechaba un considerable éxito en el lado republicano, no podía ser aceptada en el bando nacional por la presión de grupos como la Confederación Católica de Padres de Familia. Incluso grandes estrellas de Hollywood que se habían significado por su compromiso con la causa del Gobierno de la República, como James Cagney, Eddie Cantor, Charles

Chaplin, Miriam Hopkins, Fredric March o Paul Muni, vieron prohibidos sus nombres en la publicidad de las películas que protagonizaban.

Florián Rey y Benito Perojo dirigieron una serie de cinco filmes para los que contaron con el arropamiento de estudios, profesionales y medios de gran nivel. Las películas realizadas intentaron, en principio, explotar algunos rasgos de la españolada fílmica recurriendo a sus componentes básicos: el imaginario popular, la copla moderna y algunos elementos dramáticos e iconográficos del casticismo. En cualquier caso, estas películas no deben ser contempladas como un bloque homogéneo. Más bien se trata de casos bastante singulares y a veces con planteamientos contrapuestos. En su análisis comparado, revelan tensiones y fuerzas que, en realidad, son la manifestación de una mezcla de componentes demasiado diversos y alejados del género al que intentan incorporarse. De este modo, las fuentes de partida de los filmes son muy diferentes. Hay dos adaptaciones literarias, aunque bastante libres, que comparte una visión idealizada, pasional y romántica de España de acuerdo con el gusto francés: *Carmen de la Triana*, de Florián Rey (1938), adaptación del conocido relato de Prosper Mérimée, y el drama de enredo *El barbero de Sevilla*, de Benito Perojo (1938), basado en un texto de Pierre-Augustin de Beaumarchais. Ambas se definen por asumir el tono de la adaptación de prestigio mediante tramas desarrolladas en ambientes históricos recreados lujosamente. Incluso podrían relacionarse con el *Kostümenfilm*, tan popular

en Alemania durante los años veinte. Por otro lado, hay dos películas del ciclo que mantuvieron una relación más directa con las fuentes usuales del género, tal como se había definido en los años republicanos. En este caso, se trata de una obra de los hermanos Álvarez Quintero (*Mariquilla terremoto*, Benito Perojo, 1938) o *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938), inspirada en el pasodoble del que tomaba el título y también dirigida por Perojo, ambas sirven para inspirar una trama narrativa de tono popular. Por último, la quinta película de la serie es un drama original de ambiente orientalista y exótico: *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1938). En ella, además se refleja la fantasía del norte de África, tan importante para el imaginario colonialista del Régimen franquista.

La sublevación militar sorprendió también en Madrid a varios rodajes en marcha, determinando para cada uno de ellos destinos bien diferentes. Uno de estos filmes era *La casa de la Troya*, adaptación de la exitosa obra de Alejandro Pérez Lugín, que dirigían Juan Vilá Vilamala y Adolfo Aznar. Se trataba de la primera experiencia en la producción cinematográfica de una firma malagueña, Andaluza Cinematográfica S.A., promovida por el mismo Vilá Vilamala, y en cuyo Consejo de Administración se encontraban personalidades de la burguesía local. *La casa de la Troya* había comenzado su preparación en marzo de 1936, pero el 17 de julio aún

estaba inacabada. Se terminó, de todas formas, pese a que su estrecho hubo de esperar a la inmediata posguerra.

En general, todas estas películas, más las que habían comenzado su rodaje en fechas anteriores al 18 de julio, fueron acogidas con bastante reticencia por la crítica vinculada a las organizaciones políticas de izquierda, donde no se concebía, en esos momentos, otro cine que el que estuviera al servicio propagandístico de la causa republicana. De lo que decimos es muy ilustrativo un artículo publicado en diciembre de 1936 en el que indicaban que el cine²⁶ “no tiene, a la hora de ahora, otra misión primordial que cumplir que la de ser el agente de propaganda más activo de la revolución proletaria, el reflejo más vivo de la nueva sociedad que están estructurando las gestas de los frentes de batalla y la labor constructiva que se realiza en la retaguardia”.

2.3.2. LA INDUSTRIA DE LA REPUBLICA DURANTE LA CONTIENDA.

En la España republicana la inmensa mayoría de las películas realizadas estuvieron producidas por las centrales sindicales, los organismos gubernamentales, los partidos políticos y muy pocas por la iniciativa privada. En un

²⁶ “El cine español ha de tener el espíritu de la revolución”, en Tiempos Nuevos, 1 de diciembre de 1936.

principio, los estudios y laboratorios de cine de Barcelona y Madrid paralizaron su actividad a la espera que la situación se aclarase. A medida que el conflicto fue alargándose, Barcelona ganó importancia respecto a Madrid, siendo varios los factores que determinaron esta situación, como fue la pérdida de Madrid como capital, y que la capital catalana estaba alejada del frente de guerra, la situación geográfica de Barcelona, ciudad con puerto y que dispone de vías de comunicación con la frontera francesa, así como las infraestructuras cinematográficas de la Ciudad Condal, donde se encontraban los destacados estudios Orphea, y también Trilla-La Riva, Kinefon y Lepanto.

Si bien en un primer momento las organizaciones anarcosindicalistas monopolizaron las producciones cinematográficas, a partir de 1937 las únicas productoras que mantuvieron una continuidad en su esfuerzo fueron las relacionadas con organizaciones marxistas e instituciones gubernamentales. Por tanto, se puede afirmar que la República dedicó un esfuerzo mayor, humano y económico a la propaganda cinematográfica que la España nacional y los noticiarios fueron un ejemplo de ello; pues mientras en la España republicana se exhibían algunos noticiarios en 1936, el Gobierno franquista no produjo su propio noticiario hasta casi dos años después de comenzar la guerra.

El conflicto bélico va a determinar que la industria del cine tenga que paralizar muchos de sus proyectos, plantearse la continuidad de la

producción en estudios europeos y que muchos directores se dediquen a realizar noticiarios y documentales. Mientras, en un reparto geográfico inicial, los estudios de rodaje y grabación, así como la infraestructura más completa existente queda en la zona republicana. Disponiendo, pues, de estos medios, diversos sindicatos intentan seguir con la producción de ficción, pero las dificultades económicas son enormes y los resultados no del todo los deseados; un ejemplo de ello pueden ser *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1936), *Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1937) y *La millona* (Atonio Momplet, 1937), entre otras.

2.3.3. EL CINE DE PROPAGANDA. UN CINE DE “QUALITÉ”: MALRAUX O NEVILLE.

En la agitada Europa de los años treinta un conflicto interno, producido en un país situado estratégicamente, no podía dejar indiferente a las potencias mundiales. La Guerra Civil suponía la lucha ideológica entre los republicanos y los sublevados. En esa contienda, reflejo de lo que vendría más adelante, el cine se instrumentalizó como arma política y de propaganda bélica. Para tal fin se usan los tres elementos que ofrece esta manifestación artística: la imagen, el texto verbal y la música.

La diversidad de centros de producción cinematográficos, tanto españoles como extranjeros, durante el conflicto bélico, proporcionó una gran variedad de puntos de vista, así como de propuestas estratégicas e ideológicas. Por primera vez en los conflictos bélicos del siglo XX, la cultura de la imagen jugó un papel sobresaliente en esta Guerra Civil.

Durante guerra la producción cinematográfica no fue exclusiva del Estado, aunque si apoyó la iniciativa privada, ya que se entendía que el estado debía proteger el cine nacional y difundir los valores patrios y que el Estado se reservaba la producción de documentales y noticiarios.

Por ello se llevaron a cabo noticiarios y documentales desde las altas instancias donde se dan producciones de diversos tipos según ideologías: La anarquista que intentaban inducir a la revolución social; o la de los marxistas cuyo tema era la lucha antifascista y potenciar el film popular.

Así en el lado de la República se editaron *España Gráfica* 1936-1938, *Gráfico de la Juventud* 1936-1937, *España al día* 1937-1939, este último auspiciado por el Gobierno de la Generalitat, a través de su departamento de propaganda.

Esta situación propició que desde el bando de los alzados también se

promovieran películas y documentales que apoyaran la sublevación. Un ejemplo es la película *Romancero marroquí* (Carlos Velo, Enrique Domínguez Rodiño, 1939) que era un film de alabanza de las costumbres y tradiciones magrebís, que habían apoyado al general Franco en su alzamiento. Curiosamente se conservan menos grabaciones de la contienda del bando republicano que del de los fascistas, ya que los sublevados con ánimo de eliminar todo resquicio de cine republicano o comunista incautó varios millares de cajas con grabaciones de años anteriores que luego quemarían.

En el lado de los militares sublevados habrá menor número de producciones dado que contaban con unas infraestructuras mínimas, ya que la mayoría de las productoras cinematográficas estaban ubicadas, en su práctica totalidad, en los lugares que permanecieron hasta el final como zona republicana

Dentro de los sublevados destacó el *Noticiario Español 1938-1939*, que como vemos desaparece tras concluir la contienda, por lo que es obvio que su finalidad será la de divulgar las acciones de este bando.

Noticiario Español surge auspiciado por el Departamento Nacional de Cinematografía, que comprendía la importancia del cine como divulgador y difusor de unas determinadas ideas.

Noticiario Español tuvo una continuidad en la serie de *Noticiarios y Documentales Cinematográficos*, conocido popularmente como el NO-DO,

que fue durante cuarenta años seguidos el único informativo en imágenes conocido y reconocido en España. Desde la década de los sesenta cohabitó con los documentales e informativos de la televisión pública, pero bien es cierto que el NO-DO ocupaba un lugar único y singular, dentro del entramado cultural de nuestro país. En aquellos años de orden y continuidad, siempre había NO-DO, en todas las sesiones, dado que había obligatoriedad, fijada por la administración, el Estado, para la exhibición del mismo.

Evidentemente su proyección no era solo para el esparcimiento y diversión del espectador, sino que tenía otro fin, además de informativo, y este no era otro que hacer una propaganda, continua, detallada y leal del Régimen que lideraba el general Franco.

Ese fue el fin principal de este noticiario documental, la divulgación de los valores de una dictadura, que tenía que hacer frente a la contrapropaganda que se llevaba a cabo desde otros países.

Incluso en alguna ocasión el NO-DO varió su posición ideológica, es decir realizó documentales defendiendo una postura en un conflicto y cuando este concluyó enarboló la bandera de los contrarios, que en esta ocasión eran los vencedores. Así ocurrió con el desarrollo de la II Guerra Mundial, que dados los acontecimientos, a su conclusión, desde el NO-DO, se acabó apoyando a los aliados, frente a los países fascistas. Desde luego, para evitar identificaciones que ya no eran del gusto del Régimen. No en balde

Estados Unidos supondría un baluarte para el reconocimiento internacional y la entrada de fondos para el desarrollo de España, a cambio, eso si, de bases militares, situadas en un punto estratégico, frente al continente africano y Oriente Medio.

Lo cierto es que los documentales contaban con unas secciones fijas, donde se repartían los contenidos. Era habitual, la presencia de reportajes deportivos, culturales o anecdóticos, procedentes de fuera de España, junto a ello había una serie de temas, que se repartían documental, tras documental, por lo que se pueden considerar apartados fijos, en los que destacaba la figura del general Franco y los logros del Régimen.

También realizaron propaganda de la guerra desde fuera y a través de documentales. Así en Alemania hicieron bastantes producciones específicas sobre su participación en la contienda apoyando el bando franquista, además de distribuir la versión alemana del Noticiario Fox, manipulada en favor de los sublevados. Italia desplazó hasta España equipos del Libera Unione Cinematografica Educativa (LUCE) para producir documentales propagandísticos del bando de los golpistas, así como también promocionar la participación de las tropas fascistas en la contienda hispana.

Francia fue menos explícita ya que en noticiarios como *Èclair Journal* o *France-Actualités-Gaumont* se planteaban una información neutral, donde con alguna sutileza en el montaje se tomaba más partido por un bando que por otro, aunque de forma fría y no tan explícita y vehemente como se hacía desde Alemania o Italia.

Otros ejemplos son *España Heróica* (*Helden in Spanien*, 1938) el documental que en su versión española se debe a Reig y al periodista Víctor de la Serna, y se apoyaba en imágenes procedentes de fuentes propias como del enemigo. El objetivo de estas producciones era legitimar y justificar el golpe militar como un grito profundo de la España auténtica ante la traición y la degeneración de la vida política en los últimos tiempos. Tres versiones se conocen de este film, una española y dos alemanas. Esta variedad de versiones obedecía a que junto a sus producciones folclóricas, la Hispano-Film-Produktion realizó una serie de films de propaganda sobre la guerra civil, cada uno de los cuales era una ampliación y desarrollo del anterior.

Habría también que destacar como la ideología que luego imperaría en la España franquista ya se dejó ver en este tipo de producciones. Así *España heroica*, anterior a la promulgación de buena parte del aparato legislativo

franquista, arranca precisamente muy lejos de los campos de batalla. Su anhelo es remontarse atrás en el tiempo, repasando estampas que, más que fases de una historia, son periódicas expresiones de una lucha imperecedera donde se manifiesta, siempre triunfante a la postre, pero también siempre amenazado, el espíritu tradicional español. Los compases iniciales de la Suite española *Sevilla*, de Isaac Albéniz, realzan el sello patrio, folclórico, mientras se suceden cuadros de la tierra y las gentes españolas (palmeras, campos de olivos, labriegos, monumentos emblemáticos de las distintas etnias que pasaron por España...). Desde luego aquí encontramos la exposición más completa de motivos de la España nacionalista: la unidad nacional encarnada por los Reyes Católicos (expulsión de los moros, conquista del Nuevo Mundo), el Imperio representado por Felipe II y su monumento escurialense, los signos de Castilla identificada, siguiendo una tradición que, si no inició, sí al menos popularizó la generación del 98, con España misma.

Por otra parte el gobierno legítimo de la II República contará con el apoyo de diversas naciones, así desde la URSS se movilizaron equipos para defender, a través de la gran pantalla, a los republicanos. En septiembre de 1936 desembarcaron en España Roman Kamen, entusiasmado por las crónicas publicadas por Mijail Koslsov en Pravda, y su compañero Boris Makaseiev. El material rodado en España sirvió para componer veintidós números de noticiario con el título genérico *Ksobitjan Ispanii 1936-37*

(Los hechos de España 1936-37) y, sobre todo, un largometraje de 1929 titulado *Ispanija*. Film que se puede contemplar hoy como la muestra más brillante ofrecida por el documental de propaganda de orientación comunista sobre nuestra guerra. Evidentemente se engloba dentro de la gran tradición plástica del cine épico soviético, donde por ejemplo sus encuadres contrapicados de los campesinos españoles semejan a los campesinos ucranianos vistos por Dovjenko. También la visión de un Madrid monumental y mayestático recuerda al San Petersburgo exhibido por Eisenstein y Pudovkin en sus grandes obras.

Por ello y a pesar de las reservas señaladas, *Ispanija* es en muchos aspectos un film modélico. Jay Leyda ha escrito sobre él²⁷: "El film acabado es una obra maestra absoluta del cine de compilación, exquisitamente preciso en su concepción y montaje, desde el apacible comienzo hasta su trágico final. Su brillante ejecución consigue comunicar un sentimiento, una experiencia, amalgamada con una gran obra de historia, no objetiva o completa, sino personal y apasionada".

Además la solidaridad cinematográfica soviética ofreció otros tres cortometrajes sobre el tema español, producidos por la Soiuzkinokronika.

²⁷ Films Beget Films, P. 41

Por otra parte también se llevarán a cabo producciones propagandísticas de carácter argumental que se posicionarán a favor de cada uno de los bandos, que serán realizadas por extranjeros. Así destacan películas como *The Spanish Earth* (*Tierra de España*, Joris Ivens, 1937), *Heart of Spain* (*El corazón de España*, Paul Strand y Leo Hurwitz, 1937) o *L'Espoir* (*Sierra de Teruel*, Andre Malraux, 1938-39). Esta última se engloba en un cine de más calidad, que veremos aparte.

The Spanish Earth (*Tierra de España* 1937), financiada por el grupo de intelectuales neoyorkinos que formaron Contemporary Historians (Lillian Hellman, Archibald MacLeish, John Dos Passos, o Ernst Hemingway, entre otros) y que fue encargada al director holandés Joris Ivens, que trabajó en colaboración con el operador John Ferno y la montadora Helen van Dongen. Ivens ya contaba con un notable prestigio en aquellos momentos por su sabia transición desde el cine de vanguardia de experimentación formal al cine documental progresivamente comprometido con los problemas sociales de su tiempo.

Hay que destacar dos aspectos muy interesantes en la sinopsis de *Tierra de España* que se redactó en Nueva York. El primero es la preocupación por mostrar las realizaciones positivas de la Segunda República, toda vez que la propaganda fascista era la que mayoritariamente alcanzaba el mercado norteamericano y era preciso contrarrestar sus efectos. El segundo es la importancia concedida a la dramatización del material, según el estilo del

cine de ficción narrativa codificado por Hollywood.

Es decir aquí se iba tratar de ideologizar a través de dramatizaciones como hizo Malraux con su obra cumbre. El didactismo de la película se sustenta en unir documental y dramatización escenificada, al ligar sabiamente la lucha armada en el frente con la defensa de la tierra en la retaguardia y su explotación campesina colectivizada. Por ello se conseguía contentar a todos los bandos de la República, desde los anarquistas hasta los líderes comunistas.

El final del filme es épico con la defensa victoriosa del puente de Arganda, con el soldado anónimo disparando y el agua que se desparrama por los campos.

El resultado final fue una película mixta desde muy distintos puntos de vista. Por un lado su metraje es irregular, y este atipismo generaría verdaderos problemas para su difusión, además que al situarse a medio camino entre la ficción y el documental, el documental dramatizado, no era muy bien entendido por los receptores a los que iba destinado.

The Spanish Earth supuso una defensa del comunismo, en tanto en cuanto los comunistas lograron una indudable eficacia militar para enfrentarse al fascismo y movilizaron moralmente a toda una generación de europeos y americanos.

A pesar de las simpatías expresadas por Roosevelt hacia el film de Ivens, el mismo no consiguió levantar el embargo de armas que impedía la ayuda militar norteamericana a la República.

Hubo otro proyecto que fue *Heart of Spain* (1937) llevada a cabo por Frontier Films.

"Frontier Films -ha evocado Leo Hurwitz- fue una compañía no lucrativa dedicada a hacer films sobre las realidades de la vida americana y con temas vinculados a esas realidades. Queríamos hacer films fuera del mercado normal en el que el film era un bien de consumo cuya intención primordial era la de producir beneficios económicos"²⁸. Sus miembros se asignaron un salario igualitario de 35 dólares a la semana y su experiencia duró hasta 1941, año en que la guerra deshizo al grupo. Aunque Frontier Films aspiraba a concentrarse en las "realidades americanas", la sublevación fascista en España y la valoración cabal de su importancia histórica empujó a la productora a ocuparse activamente de este acontecimiento internacional. De ahí surge *Heart of Spain*, que partía de una idea elemental: una de las madres madrileñas que dio su sangre como voluntaria encuentra al joven soldado cuya vida fue salvada por su sangre. *Heart of Spain* constituye un excelente ejemplo de utilización del

²⁸ One Man's Voyage: Ideas and Films of the 1930's, de Leo Hurwitz, en Cinema Journal, vol XV, nº 1, otoño de 1975. P. 13.

cine como arma emocional, basada en la estrategia de la movilización de los sentimientos del público. Muestra profusamente los desastres de la guerra: las ruinas, los cadáveres, las mujeres llorando, los mutilados. Todo el patetismo de la guerra es expuesto sin subterfugios.

Apuntamos anteriormente como durante la contienda se lleva a cabo una película excepcional como fue *Sierra de Teruel*. Esta producción que se puede considerar una obra de gran calidad, una creación artística en toda regla, tuvo en el lado de los sublevados una producción equiparable como fue *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939). Ambas se tratan de una producción propagandística, pero con una inmejorable factura en su realización y planteamiento, que las convierten en producciones destacadas de las que se realizaron en aquel momento con afán propagandístico, en este caso para cada uno de los bandos de la contienda civil española.

Hablamos aquí de las dos, por tratarse de dos trabajos excepcionales y por la vinculación de Neville, con Rosario Pi, ya que dirigió la primera producción de Star Film.

En julio de 1937 André Malraux participó en el Segundo Congreso de Escritores Antifascistas, en el que intervinieron escritores españoles (Rafael Alberti, Antonio Machado, Miguel Hernández, José Bergamín), alemanes (Ludwig Renn, Gustav Regler), franceses (Julien Benda, Jean

Cassou), soviéticos (Ilya Ehrenburg), etc. Durante esta época Malraux estaba ya escribiendo su novela **L'Espoir**, basada en sus observaciones y vivencias de la guerra, que concluyó en noviembre y apareció publicada en diciembre por la casa Gallimard, de París. Fue a principios de 1938 cuando se planteó la oportunidad de realizar un gran film de propaganda de cara al mercado internacional, para ayudar a romper el bloqueo de la No-intervención. En realidad Malraux nunca pensó en adaptar fielmente su novela, sino que basó su guión únicamente en su tercera parte, titulada Les Paysans.

El gobierno republicano animó a Max Aub a convertirse en ayudante de Malraux para realizar el proyecto. Fue Aub, quien escribió los diálogos del film en español, y por su vinculación con los ambientes teatrales ayudó a Malraux a elegir los actores.

Las dificultades derivadas de la guerra hicieron que el rodaje de Sierra de Teruel fuera sumamente accidentado y lleno de contratiempos. Cuando en enero de 1939 las tropas de Franco ocuparon Barcelona, quedaban por rodar todavía once secuencias del guión, es decir, se habían rodado sólo las dos terceras partes del guión. Malraux, Max Aub y una parte del equipo de rodaje marcharon a Francia llevándose una estructura de avión para completar en los Studios Joinville de París una escena imprescindible para la continuidad del film. También en París se dobló el film, incorporando

Max Aub se propia voz, con acento extranjero, al personaje de Schreiner, interpretado por Pedro Codina. Las tareas para completar el film se prolongaron hasta el verano de 1939 y pudieron financiarse gracias a la intervención del productor francés Corniglion-Molinier. Casi todos los actores y técnicos españoles de la película tomarían el camino del exilio. Además de Max Aub, se exiliaron los actores Andrés Mejuto, Nicolás Rodríguez y el polifacético Francisco Reiguera, que había trabajado con Mack Sennett y que interpretaría a Don Quijote en la inconclusa versión de Orson Welles de la novela cervantina, así como el escenógrafo Vicente Petit.

Malraux y Aub montaron y sonorizaron los fragmentos del film inconcluso en París en donde se estrenó el 19 de julio de 1939, cuando el general Franco y los sublevados ya habían ganado ya la guerra, de modo que su función de propaganda contra la No-intervención y el bloqueo resultaría completamente inoperante.

Sus dos ejes centrales fueron mostrar la penuria material y militar del bando republicano, y el de invocar la solidaridad internacional para luchar contra el fascismo.

La película de Neville, que era una film de propaganda fascista fue recibida con suspicacias por los sublevados y vencedores, ya que el argumento abogaba por una reconciliación y paz definitiva, en línea argumental

similar a los que Carlos Arévalo planteó en *Rojo y Negro* (1942), que llevó a ocultar prácticamente la película, que volvió a ser proyectada en sesiones públicas en el 2002, y en una programación organizada por la Filmoteca Española en su sala del Cine Doré.

Volviendo a la película de Neville, los especialistas apuntan que²⁹ el film “puede verse como una película de propaganda realizada desde el punto de vista de los sublevados, como todas las producidas en España en los años inmediatamente posteriores a la victoria de las tropas de franco, pero a diferencia del resto-y esto es algo que ya se percibe en el relato en el que se basa el filme-presenta una mirada condescendiente que apunta no tanto hacia una reconciliación entre ambos bandos, sino más bien hacia la posibilidad de una convivencia mutua. Plantea la aceptación de los vencidos por parte de los vencedores en el seno del nuevo régimen, previo arrepentimiento de los primeros y a partir del concepto de perdón cristiano”.

La prensa de nuestro país se empeñó en dejar bien claro que no era la película definitiva de la guerra, utilizando como argumentos la “poca consistencia ideológica del film”³⁰.

El periódico *El Alcázar* publicó una feroz crítica en la que acusaba a la película de no tener el realismo necesario para representar la experiencia

²⁹ Volver al frente: Reconstrucción de la película *Frente de Madrid* (1939) de Edgar Neville. Monguilot-Benzal, Felix. En. *Universo Neville*. Juan A. Rios Caratalá (ed) (2007). Málaga: Instituto Municipal del Libro. Málaga. PP 152, 153.

³⁰ Radiocinema. Nº 51, 15-05-1940.

que tantos españoles había vivido y se lamentaba porque esta carecía del “hondo basamento religioso-católico que animó a la cruzada”.

Neville idea en su guión poner unos altavoces en el frente, con los que los sublevados hacen ver a los republicanos lo bien que vive en la España de Franco, recurso argumental que Luís García Berlanga introdujo en su filme *La vaquilla* (1985). Es desde esos altavoces donde se hace la siguiente alocución, recogida en el libro de Carratalá³¹, y que entendemos no fuera muy del gusto del régimen franquista:

“Vosotros que me oís ahí enfrente, con el fusil en la mano, prontos a darme la muerte, seréis mis mejores camaradas en un mañana ya próximo y juntos iremos al trabajo para la mayor gloria de nuestro país y para que en todo los hogares haya pan y alegría. Venid con nosotros sin temor. Os tendemos una mano fraternal, os abrimos los brazos a todos, excepto a los asesinos y a los ladrones. Venid los equivocados, que os acogeremos sin odio ni rencor y os ofreceremos un puente a nuestro lado para construir la Nueva España”.

³¹ Rios Carratalá, Juan Antonio (2010). *El tiempo de la desmesura*. Barcelona: Barril y Barral. P. 190.

2.3.4. PI COMO REALIZADORA DURANTE LA CONTIENDA

Durante la Guerra Civil la trayectoria de Pi, se verá constreñida a los intentos por producir, rodar y finalizar la que fue su última película *Molinos de viento*. Rodada en Barcelona, en estudios Orphea y exteriores.

La presión de los sindicatos se dejaba notar y por ello lo costoso de llevar acabo una película ajena a los planteamientos de defensa del legítimo gobierno de la II República Española.

Historiadores como Méndez Leite señalaban que el traspaso de los argumentos originales a la gran pantalla “son realizados de forma precipitada....rodadas en tiempos de la Guerra Civil, con las consiguientes calamidades de toda índole. Pierde jugosidad el asunto; no se han cuidado a fondo los efectos –por hacerse a toda prisa-, y la interpretación no pasa de discreta”.

Lo cierto es que los años de la Guerra Civil son de silencio por parte de Pi, quizás ya como presagio de lo que sobrevendría a su regreso a España tras su periplo por Francia e Italia.

Todos sus esfuerzos estuvieron dedicados a concluir esta adaptación de la zarzuela homónima, que no era poco dadas las graves circunstancias que tenían lugar en territorio español.

III EL CINE Y LA LITERATURA.

A lo largo de la historia del cine ha habido una gran, importante y estrecha, interrelación entre el denominado séptimo arte y la literatura, en la producción fílmica de Pi lo observamos claramente dado que el conjunto total está inspirado en 2 canciones, 2 libretos de zarzuela, un relato y una novela.

Esta relación entre el cine y la literatura desde sus inicios fue algo lógico ya que, como nueva manifestación creativa, el cine, que luego sería considerado un nuevo arte, había de captar, e incluso copiar, lo que conformaba a las otras artes, amén de que el cine se puede considerar, si no un resumen, si un compendio del resto de sus seis hermanas, lo cual no quiere decir que tenga una mayor importancia o sea más completo, sino que una de sus peculiaridades es contar con la pintura, la música, la literatura o la arquitectura para su estructura. Pero si de todas las artes ha captado elementos, lo cierto es que ha habido una mayor relación entre el cine y la literatura, que con el resto de elementos del conjunto. El cine se

ha servido de los textos en un sinfín de ocasiones para elaborar sus creaciones, por medio de adaptaciones de obras narrativas, teatrales e incluso poéticas, ya fuera respetando de principio a fin el hilo argumental, ya fuera alterándolo en parte, o como punto de arranque, por medio de algún personaje o episodio de la obra, para realizar una particular recreación. Además, el cine ha adoptado de la literatura técnicas narrativas o descriptivas, que trasladadas al decurso de una película, han conformado y estructurado lo que se ha venido a denominar como sintaxis fílmica³² “Se suele decir que la palabra se sitúa en un nivel de abstracción, mientras que la imagen es concreta, representacional, remite directamente a un referente”.

En el caso que nos ocupa la productora y directora Rosario Pi recurrió a la adaptación en seis de sus obras, del total de siete que componen su corpus fílmico. Por un lado la adaptación, por ampliación, ya que de eso se trata de los filmes *¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!* y *Besos en la nieve*. Partiendo de una canción se construye un argumento alrededor. Adaptación similar a la que Francisco Elías desarrollara con su obra *María de la O* (1936), ya que partiendo de una canción se fabrica una trama fílmica. O lo que se hizo también con cantantes a los que se produjo una película, cuyo argumento giraba alrededor del título del filme, homónimo a una canción del citado artista. Como ejemplos las siguientes:

³² Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós. P. 23.

Pena, penita, pena (Miguel Morayta, 1953) para Lola Flores

Un beso en el puerto (Ramón Torrado, 1965) para Manolo Escobar

Más bonita que ninguna (Luís Cesar Amadori, 1965) para Rocío Dúrcal

Digan lo que digan (Mario Camus, 1968) para Raphael

La vida sigue igual (Eugenio Martín, 1969) para Julio Iglesias

En un mundo nuevo (Ramón Torrado, 1971) para Karina

Incluso en 2015 Alex de la Iglesia ha escrito y dirigido *Mi gran noche* para el lucimiento de Raphael, que cuenta entre sus grades éxitos la canción homónima.

Por otra parte Pi dirige la adaptación de dos obras musicales *El gato montés* y *Molinos de viento*, y produce la adaptación de **El hombre que se reía del amor** y **Odio**, obras literarias surgidas de Pedro Mata y Wenceslao Fernández Flores, respectivamente.

Por ello detenernos en este capítulo en las relaciones que el cine y la literatura han mantenido desde los inicios del séptimo arte, dado el grueso de adaptaciones que surgen de la mano de la productora y directora que nos ocupa. Además de que se trata de filmes musicales³³ “no hay que olvidar

³³ Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2010). *Reescrituras fílmicas*. Salamanca: Universidad de Salamanca. P. 29.

tampoco las “incursiones” del cine en el campo de la música, que se traducen en manifestaciones como la ilustración de un tema musical a través de una fabula creada *ex profeso*, en la traslación a la pantalla de óperas, operetas o zarzuelas con diversos tratamientos”

Actualmente como apuntamos en la bibliografía hay bastantes estudios al respecto, incluso analizando el enriquecimiento que se observa en el guión cinematográfico si partimos de una obra literaria³⁴.

Lo cierto es que la industria cinematográfica ha contado a lo largo de su historia, en infinidad de momentos, con argumentos ya elaborados, ya desarrollados, que ha adaptado y transformado a su lenguaje, para realizar sus producciones. Algo lógico, como apuntamos anteriormente, ya que el cine, al ser un nuevo arte, había de captar aquello que ya existía, y no solo de la literatura. Para Kauffmann³⁵ esta aprehensión de otras artes va más lejos dado que “la historia del cine es, en gran medida, la historia de adaptaciones de materiales de otras fuentes”.

Abel Gance³⁶ definía un gran filme como música, pintura, escultura, arquitectura y poesía. Pero, sin lugar a dudas, la mayor de las relaciones se establece con la literatura, puesto que ésta cuenta y narra algo. Labor primordial del cine, el plasmarnos ante los ojos, una historia. Un cúmulo de

³⁴ Manzano Espinosa Cristina (2008). *La adaptación como metamorfosis*. Madrid: Editorial Fragua.

³⁵ Kauffmann Stanley (1958). *A world on film*. Nueva York: Colección Dell. Nueva York. P. 89.

³⁶ Gance Abel. Citado en *Imago Litterae*. Jorge Urrutia (1983). Sevilla: Ediciones Alfar. P. 126.

sensaciones que, al final nos transmiten un mensaje, nos comunican una idea. Román Gubern³⁷ entiende que un símbolo, sea de la forma que sea, transmite al final un mensaje. Para él, la representación icónica es “la simbolización de un referente, real o imaginario, mediante unas configuraciones artificiales (dibujo, barro de una escultura, etc.) que lo sustituyen en el plano de la significación y le otorgan una potencialidad comunicativa”. Es decir, todas las artes pueden hacer referencia a determinada situación o persona, cada una utilizará su código particular para presentarla, para exponerla, pero al final el mensaje será el mismo. Para Hjelmslev³⁸ “la materia del contenido es común a todos los fenómenos semióticos. Lo que varía de un sistema a otro es la repartición del campo semántico: la forma del contenido, cuyo estudio comparativo permitiría profundizar en el conocimiento de esa relación existente entre ciertas investigaciones del pensamiento y ciertas transformaciones de la forma”. Por ello resulta lógico que se estableciera una conexión directa entre el cine y la literatura desde sus inicios, ya fuera a base de las adaptaciones e incluso que los guiones estuvieran sustentados, en sus inicios, en la narrativa. Francisco Ayala³⁹, crítico y estudioso del cine desde su juventud, va más allá, y apunta que “aventuraría yo la sospecha de que las creaciones del cine han estado inspiradas en la antiquísima tradición del relato

³⁷Gubern Román (1992). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 63.

³⁸Hjelmslev, Louis (1969). *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos. P. 64.

³⁹Ayala, Francisco (1984). *La estructura narrativa*. Barcelona: Editorial Crítica. P. 119.

escrito”. Este maridaje entre la literatura y el cine no solo ha obedecido a la estructura interna similar sino a intereses de la industria o a fallos de esta. En ocasiones esta captación de argumentos se debe al rendimiento comercial que tiene adaptar una novela de éxito o un autor con gancho de público, cuyo nombre suena y lleva al espectador a la pantalla. Otras por el argumento, que contiene elementos atractivos. Otra, es innegable, a la falta de buenos guionistas, un mal endémico de la industria cinematográfica. Lo cierto es que la adaptación de obras literarias es ingente, y en ocasiones se han llegado a hacer dos o tres realizaciones de una misma novela, los denominados "remakes". Esta proliferación e interés por las adaptaciones literarias no ha pasado de soslayo a los especialistas y ha llevado a los investigadores e historiadores del cine a analizar el fenómeno, e incluso a clasificar el tipo y método de las traslaciones que se hacen de la literatura al cine.

Pío Baldelli⁴⁰ cifra en cinco el número de posibles tipos de adaptaciones literarias en el cine:

- 1- Utilizar la obra literaria para obtener una trama y un personaje.
- 2- Extraer ciertos acontecimientos de los libros para crear una serie de secuencias, que sólo adquieren significación refiriéndose a la obra literaria.
- 3- Ilustrar la obra literaria, a través de adaptaciones de obras de teatro.

⁴⁰ Baldelli, Pío (1966). *El cine y la obra literaria*. La habana: Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográfica. P. 34.

4- Obras que completan la literaria dinamizándola o desarrollando ciertos aspectos de su argumento.

5- Plena autonomía entre obra literaria y cinematográfica, ya que el realizador impone su sello personal sobre el texto literario, por lo que distancia éste de la película.

Recurrir a una adaptación literaria no ha de implicar que esta es una forma fácil de hacer cine, al contrario, tal vez sea más complicado que realizar la producción de un guión cinematográfico. A la hora de adaptar una obra literaria a la gran pantalla se ha de proceder a realizar un proceso de metamorfosis complejo y duro, del que en ocasiones no se obtiene un resultado fructífero. Sobre la labor de las adaptaciones hay diversas opiniones y estudios.

El concepto más sencillo que un espectador tendrá de lo que es una adaptación literaria es comprender que a la obra narrativa la han pasado a otra lengua. De la escrita ha ido a la de las imágenes. Como si de una traducción se tratara. Algo que Jacques Morin⁴¹ ha entendido en su

⁴¹Morin Jacques. Pour en finir (?) avec l'adaptation. Cinema 70. Num. 148. P. 50.

estudios. Fuzellier⁴² destaca que la dificultad de la transformación de la adaptación “es el problema del cambio del lenguaje”. Esa traducción vendría dada porque, como apunta Jorge Urrutia⁴³ “el lenguaje cinematográfico no es sino una actualización del lenguaje abstracto que gobierna toda narración”. Frente a esta postura hay algunas como las del crítico formalista Sklovski⁴⁴ quien considera que “no se puede sustituir una palabra por una sombra gris-negra centelleando sobre la pantalla”. Pese a estas opiniones, que presentan un error de planteamiento⁴⁵, teóricos como Hjemlev⁴⁶ consideran que “el mismo sentido se conforma o estructura de modo diferente en diferentes lenguas. Lo que determina su forma son únicamente las funciones de la lengua”.

Por ello nunca una película podrá sustituir a la novela. Son dos conceptos diferentes, pese a las similitudes que han ido adquiriendo con el paso del tiempo, como veremos más adelante. La novela y el cine tendrán significantes distintos que facilitarán la comprensión del significado al lector o al espectador. El fondo y la forma, su unión, posibilitará comprender la obra por completo⁴⁷ “expresión y contenido se definen sólo por su solidaridad mutua y ninguna de ellas puede identificarse de otro modo. Cada una de ellas se define por oposición y por relación”.

⁴²Fuzellier, Etienne (1964). *Cinema et littérature*. París: Cerf. P. 17.

⁴³Urrutia, Jorge (1983). *Imago Litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Ediciones Alfar. P. 137.

⁴⁴Sklovski, Víctor (1971). *Cine y Lenguaje*. Barcelona: Anagrama. P. 45.

⁴⁵No se sustituye la palabra por la imagen, sino que se transforma. El significado es el mismo, el significante, el soporte, es el que es distinto.

⁴⁶Hjemlev, Louis (1969). *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos. P. 79.

⁴⁷Hjemlev, Louis (1969). *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos. P. 89.

Sin embargo esa traducción de un sistema lingüístico a otro no resulta tan fácil. Para Carmen Peña⁴⁸ esa dificultad estriba en que hay “una trasfiguración no sólo de los contenidos semánticos, sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas deshomogéneos en sus materias significantes”.

Esa dificultad subyace en que si se quiere hacer una buena adaptación, como se considera tradicionalmente, el realizador es un esclavo de la obra literaria y no goza apenas de libertad para incorporar, aparentemente, su estilo. El genial Hitchcock rehuye las adaptaciones de grandes obras como **Crimen y Castigo**⁴⁹ “lo que yo no comprendo es que alguien se apodere realmente de una obra, de una buena novela cuyo autor ha empleado tres o cuatro años en escribir y que constituye toda su vida. Se manipula el asunto, se rodea uno de artesanos y técnicos de calidad y ya tenemos candidatura a los Oscars, mientras que el autor se diluye en segundo plano. No se piensa más en él”. Añade que si se rodara la obra de Dostoievski no sería una buena película porque contiene muchas palabras “todas tienen una función.... Y para expresar lo mismo de una manera cinematográfica,

⁴⁸Peña, Carmen (1992). *Literatura y Cine*. Madrid: Cátedra. P. 23.

⁴⁹Truffaut, Francois (1988). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial. P. 72.

sería preciso sustituir las palabras por el lenguaje de la cámara y rodar una película de seis o diez horas, en otro caso no sería serio”.

Sin embargo, el realizador británico llevó a la pantalla adaptaciones literarias como **Los Pájaros** de Daphne du Murier. El director explica al francés por qué adaptó esa novela y da también la síntesis de lo que es una adaptación. Hictchcock asegura que nunca rodará **Crimen y Castigo**⁵⁰

“porque es la obra de otro. A menudo se habla de los cineastas que, en Hollywood, deforman la obra original. Mi intención es no hacerlo nunca. Yo leo una historia una sola vez. Cuando la idea de base me sirve, la adapto, olvido por completo el libro y fabrico cine”.

En estas dos últimas frases está la clave. Una adaptación literaria es la captación de la idea, del mensaje, y la traslación: “fabricar” el cine. Lo que ocurre es que ha sido uno de los realizadores más personales, (ahí está la escuela que creó entre seguidores como Brian de Palma), que ha dado la historia del cine. Por ello rechaza aparecer al frente de una adaptación de una novela archiconocida. Se sentiría atado ante ella y no podría darle su estilo peculiar. Sin embargo, con novelas menos famosas o más sencillas de estructura le resulta más fácil hacer la adaptación a su manera. El realizador, inconscientemente, ha reconocido que efectúa esta adaptación, esa traducción, ya que capta la idea y la lleva a otra lengua.

⁵⁰ Truffaut, Francois (1988). El cine según Hitchcock. Madrid: Alianza Editorial.P. 73.

Anteriormente⁵¹, apuntábamos las diversas posibilidades de adaptación y el director británico describía de pleno una de ellas. Esa idea de traducción, de traslación del lenguaje narrativo al fílmico, es aportada por varios realizadores, que han efectuado a lo largo de su trayectoria diversas adaptaciones.

Josefina Molina en **El Cine de Autor en España**⁵² apunta que la adaptación plantea una especie de servicio “por supuesto que una adaptación te da pie a recrear, a cortar y añadir lo que tú creas conveniente y sobre todo a una interpretación personal. Lo que ocurre es que en toda obra existe algo que te impacta, que te lleva a lo más profundo de la propia obra: eso es lo que hay que traducir para lograr la misma sensación en el espectador producida por dos medios distintos”.

Para el director José Jara⁵³, que llevó a la pantalla **Niebla** de Miguel de Unamuno, “el secreto de una adaptación literaria consiste en respetar íntegramente la obra original, si no literalmente, por lo menos en el espíritu”. El realizador José María Gutiérrez Santos que ha llevado a la gran pantalla **Pantaleón y las visitadoras** de Mario Vargas Llosa, y para TVE hizo una serie basada en **El Obispo Leproso** de Gabriel Miró señala que⁵⁴ “una buena adaptación de una obra literaria debe ser una traición a

⁵¹Baldelli, Pío (1966). *El cine y la obra literaria*. La habana: Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográfica. P. 98.

⁵²Hernández, Juan. Gato, Miguel (1987). *El Cine de Autor en España*. Madrid: Castellote Editor. P. 378.

⁵³ Hernández, Juan. Gato, Miguel (1987). *El Cine de Autor en España*. Madrid: Castellote Editor. P. 320.

⁵⁴Martínez Torres, Augusto (1973). *Cine Español, años sesenta*. Barcelona: Anagrama. P. 85.

dicha obra. Para hacer una buena adaptación hay que ir al núcleo de la obra”.

En ocasiones la brevedad del relato habrá de conducir a una ampliación de las situaciones descritas, pero nunca a una desvirtualización. Pilar Miró a la hora de adaptar el cuento **La Petición**, de Zola, afrontó esta situación y lo explicaba así⁵⁵ “el guión estaba desarrollado de una forma excesivamente literaria, entonces parecía que había más historia de la que en realidad existía. La adaptación consistió en enriquecer las situaciones, pero no en inventar una historia lo suficientemente larga para una película de hora y media”.

Almodóvar, que realizó una adaptación singular de la novela de Ruth Rendell⁵⁶, apunta que a la hora de hacer una traslación al lenguaje cinematográfico de la obra literaria⁵⁷ “la digerí, la hice mía. Las adaptaciones hay que hacerlas con total infidelidad y llevándolo a tu mundo”. El crítico Fernández-Santos⁵⁸ elogió la labor desarrollada por Almodóvar y sus colaboradores a la hora de realizar el guión, explicando que “han logrado un modelo de conversión (o mejor de mutación) de literatura en cine: éste ha devorado la urdimbre literaria de fondo, se ha tragado el libro y no ha dejado en la pantalla rastro de él”.

⁵⁵Hernández, Juan. Gato, Miguel (1987). *El Cine de Autor en España*. Madrid: Castellote Editor. P. 357.

⁵⁶*Carne trémula* (1997).

⁵⁷Almodóvar Pedro. Entrevista en El País. 13-10-1997. P. 31.

⁵⁸Fernández-Santos, Ángel. Una novela al fondo. Artículo de opinión en El País. 13-10-1997. P. 31.

Lo mismo ocurrió con *La piel que habito* (2011) inspirada libérrimamente en la novela **Tarantula** de Thierry Jonquet e incorpora aspectos e imágenes de la película *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960). En concreto el argumento de la novela francesa plantea como el doctor de cirugía plástica Richard Lafargue, secuestra a Vicent Moreau, quien ha violado a su hija Viviane. Esta enloquece, por la agresión y sufre una enfermedad de envejecimiento prematuro. A Vicent, tras tirarlo de su moto en marcha, y dormirlo con cloroformo, lo lleva hasta una mazmorra, donde durante un tiempo le va inyectando medicinas y hormonas para que le crezca pecho y carezca de deseo sexual. Posteriormente lo operará de sexo, y lo transformará en Eve. El doctor desconoce que a su hija la violó Vicent Moreau, junto a su amigo Alex Barny. Tras transformar a Vicent en Eve, una mujer bella y sensual, hace que esta se prostituya y sea forzada por hombres, primero en parques y posteriormente en un piso. Barny está huido de la justicia y oculto por haber matado a un policía. Ve a Lafargue por la televisión y escucha las complicadas operaciones de cirugía que realiza, por lo que decide que aquel le opere y le transforme el rostro. Para obligarlo a tal labor secuestra a Eve, quien no le ve la cara, ya que está de espaldas cuando la golpea y narcotiza, y la lleva a un piso. Chantajea a Lafargue para que le opere, y él cambie el rostro, a cambio de devolverle a Eve. Realmente piensa asesinar a los dos. Lafargue le anestesia y luego con un suero de la verdad descubre donde está Eve. La rescata, y aunque ella ha

creído siempre que la agresión y el secuestro en el piso ha sido urdido por Lafargue a quien llama tarántula, éste le explica que ha sido un delincuente, que tiene maniatado en la mazmorra donde estuvo ella. Eve no acaba de creerlo hasta que lo comprueba y reconoce a su amigo. Eve cree que es una venganza de Lafargue, por lo que decide atacarle. Alex le pide su revólver a Eve y ésta le llama y reconoce por su nombre, por lo que Barney queda desconcertado. Lafargue también está extrañado con la situación, ya que no entiende como Eve defiende a su secuestrador. Ella confiesa que Alex estaba con él, cuando los dos violaron a Viviane. Eve coge el revólver de Alex y apunta a Lafargue, quien ante la confesión asegura que no sabía nada. Añade que Barney llegó por azar. Lafargue arrebató el revólver a Eve, mata a Alex y después le entrega la pistola a Eve, para que le mate. Finalmente ella decide quedarse con él y ocultar el cadáver de Alex.

También señalamos que la película *Los Ojos sin rostro* plantea un argumento con muchas similitudes ya que nos narra como el cirujano Genessier tiene una única hija, Christiane, quien por un accidente que le destrozó la cara tiene que esconder su rostro con una máscara. El médico intentará reconstruir el rostro de su hija tras secuestrar, con la colaboración de su enfermera, y asesinar a jóvenes para arrancarles la piel y trasplantarla posteriormente a Christiane. La policía investiga las desapariciones, hasta que logra aclarar la situación colocando como señuelo a una joven que han detenido, Finalmente será la hija la que aterrada por los crímenes del padre,

libere a esta tras asesinar a la enfermera y dejar que los perros, con los que investiga su padre, descuarticen al médico.

Como vemos el planteamiento argumental de la novela arranca de unos trabajos literarios, que redundan en las aportaciones artísticas de la película junto a ellas las connotaciones pictóricas y escultóricas, que apuntamos antes.

Un punto en el que el cine y literatura pueden compararse es en el hecho de que ambas pueden ser artes narrativas. El cine tiene la posibilidad de ser también historia, narración. Morris Beja⁵⁹ llega a pensar que quizá puede hablarse de un único arte, el de la literatura narrativa, del que las novelas, las historias filmadas, serían parte. Contarían una historia, aunque no de la misma manera. La fusión de la historia y el cine, que se muestra en la mayor parte de los filmes, colocaría al arte fílmico “in the continuing tradition of such narrative forms as myth, the folktale, the epic, and the novel” (en una continua tradición de sucesos narrativos formales como el mito, la épica, y la novela).

En el centro de cada narración se desarrolla un acto de comunicación, que tanto el cine como la literatura manifiestan. En cierta medida, son equivalentes. Escritura e imagen son textos, mensajes: encodificados por el

⁵⁹Beja, Morris. (1979). *Film and Literature: An Introduction*. New York: Longman. PP. 22-25.

emisor del texto y decodificados por el receptor. Sus mensajes no son del tipo bilateral, sino que son unilaterales.

Recordemos que una de las razones citadas por Metz para no considerar al cine como una lengua, es que no se establece una comunicación bilateral.

Metz distingue entre:

- a) El filme, que sería el mensaje, con principio y final, texto cerrado y discurso; el filme manifiesta todo tipo de códigos, específicos o no.
- b) Lo cinematográfico, sería el código (sistema), conjunto virtual que no implica desarrollo textual, sin principio ni final.

El código está del lado del sistema, es un conjunto ideal relacionado con lo social, tiene alcance más o menos general; el mensaje está del lado del texto, es el desarrollo manifiesto, está relacionado con el discurso singular y lo individual.

Metz otorgó una enorme importancia en sus primeros trabajos a la narratividad, el papel de la historia es tan poderoso que la imagen prácticamente desaparece detrás de ella; consideraba casi que no había filme que no fuera narrativo.

En cuanto a la definición de narrativa, para Metz ésta es⁶⁰ “a closed discourse that proceeds by unrealizing a temporal sequence of events” (un discurso cerrado que se extiende por no realizar una secuencia temporal de

⁶⁰Metz, Christian. (1991). *Film Language: a semiotics of the cinema*. Chicago: University of Chicago. P. 89.

sucesos). En la narrativa fílmica, claro está, será la imagen el vehículo principal; en la literaria, el lenguaje escrito. En la narrativa, hay una secuencia temporal doble “the time of the thing told and the time of the telling (the time of the significate and the time of the signifier)” (el tiempo de la cosa dicha y el tiempo del decir (el tiempo del significado y el tiempo del significador). Tendría que ver con el tiempo de la historia (la duración de la trama, de los sucesos presentados en la narrativa) y el tiempo del discurso (el tiempo que dura la lectura o la visión de la obra).

Para Morris Beja⁶¹, que supone que existe una necesidad universal de narrativa, ésta es “any work which recounts a story” (cualquier obra que narra una historia).

Según Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, se puede entender la narrativa como ⁶² “the recounting of two or more events (or a situation and event) that are logically connected, occur over time, and are linked by a consistent subject into a whole” (la narración de dos o más sucesos (o una situación y suceso) que están lógicamente conectados, ocurren a destiempo y se unen en un todo por medio de un tema consistente).

Cine y literatura se abren en el tiempo, lo que posibilita que cuenten historias, que se conviertan en narraciones. En toda narración podemos

⁶¹Beja, Morris. (1979). *Film and Literature: An Introduction*. New York: Longman. P. 4.

⁶²Stam Robert. Burgoyne Robert. Flitterman Lewis. (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics. Sightlines*. Londres: Routledge. P. 69.

distinguir historia y discurso, lo que es representado y el cómo se representa.

Chatman considera, debido a la posibilidad de la historia de ser traspuesta, a las narrativas estructuras independientes de cualquier medio.

Pueden manifestarse tanto en cine como en literatura. En la narrativa, que es un acto de comunicación, la historia se comunica mediante el discurso.

La narrativa puede operar a nivel visual: narrativas no verbales (pintura, escultura, ballet, mimo, historietas...), textos escritos (que pueden también ser realizados oralmente); o a nivel auditivo: cantos bardos, radionovelas, narrativas musicales.... Las narrativas verbales, del tipo que encontramos en la literatura, expresan⁶³ “contenidos narrativos con un sumario de tiempo más fácil que en el cine, donde es más difícil mostrar las relaciones espaciales”.

En la narrativa, los receptores deben responder con una interpretación, participan en la transacción.

De acuerdo con Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, en el examen de la narrativa ha habido dos aproximaciones fundamentales: semántica y sintáctica. Éstas han servido de modelo para estudios cinematográficos, como la aproximación semántica/sintáctica de los cinco grandes códigos en los que divide el texto legible Barthes. Estos cinco códigos a los que se incorporan todos los significados del texto son:

⁶³Chatman Seymour. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus. P. 98.

- a) hermenéutico, es el del enigma, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma
- b) sémico, conjunto de los significados de connotación
- c) código o campo simbólico, campo propio de la multivalencia y reversibilidad, permite vislumbrar otra escena distinta de la enunciación
- d) proairético, el de las acciones y comportamientos, esqueleto anecdótico del relato
- e) cultural, el del saber humano, cultura, ciencia, opinión pública

La narración se extiende sobre el tiempo, es una cadena sintagmática a la que podrían añadirse elementos continuamente. En su origen, para Barthes, estaría el deseo, convirtiéndose el relato en moneda de cambio, mercancía.

El discurso tiene un instinto de supervivencia, no puede darse por terminado demasiado pronto, es todavía una mercancía que no ha cumplido su cometido en el mercado de la lectura; los personajes están enganchados ⁶⁴en las redes discursivas, está su libertad de elección sometida a las leyes de la narración, dominada por el instinto de conservación del discurso.

El héroe no podrá cumplir su tarea demasiado pronto, tiene que pasar las pruebas de la vida, como el relato debe todavía continuar. Vida y narración. Mientras tanto hay que mantener el interés de la lectura: de la película o del libro; y de la vida.

⁶⁴Barthes, Roland.(1974) . S/Z. Méjico: S.XXI. PP. 113-114.

El discurso ha sido comparado a una frase, sería como una gran oración, o la oración como un pequeño discurso. Narración, cadena sintagmática que, como en la frase el sujeto busca el predicado, busca su desenlace. Pero no hay ninguna ley estructural que obligue a cerrar la oración gramatical.

Tampoco el relato. Filme y novela tienen la posibilidad de expandirse indefinidamente, como sintagmas que tienen como base la extensión. Un relato puede distender sus signos a lo largo de la historia, e insertar en estas distorsiones expansiones imprevisibles. Estos “alejamientos,” este poder catalítico del relato, y el elíptico también, serían mayores en la escritura que en el cine: se puede “cortar” un gesto visualizado menos fácilmente que uno narrado⁶⁵.

En cualquier narración de linealidad temporal clásica, podríamos meter tantos episodios como quisiéramos. Pero es que, además, el discurso permite arreglar los sucesos tanto como se quiera. Y alejándonos de un orden cronológico escrito de los mismos, podemos introducir otras secuencias que rompan esa linealidad temporal. Sería el concepto de Genette de anacronías; éstas suponen la ruptura de la secuencia temporal normal. Hay dos tipos :

a) analepsis (“analepse,” “flashback”), son retrospectiones, evocan un suceso anterior al punto de la historia en que nos encontramos; b) prolepsis

⁶⁵Barthes Roland. (1994) *La Aventura semiológica. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo*. Barcelona: Planeta Agostini. P. 197.

(“prolepse,” “flashforward”), anticipaciones, cuentan anticipadamente un hecho posterior.

Habría otras posibilidades de relación entre el tiempo de la historia y del discurso: frecuencia y duración, de la que hablaba Genette y que puede tener varias formas -sumario, elipsis, escena, etc..

En la relación entre literatura y cine, es indudable que este último parte en sus orígenes de unos principios narrativos para, poco a poco, crear y configurar su propio lenguaje. Hay teóricos que ya vislumbran la estructura fílmica en los mismos orígenes del cine, aunque la misma no fuera del todo ortodoxa. Noël Burch⁶⁶ explica que el lenguaje fílmico “Modo de Representación Institucional del Cine” “*no tenía nada de natural al principio*”. Añade que los personajes se crean por la narración y por la sintaxis fílmica “*naturalmente la constitución de las personas (en la película) corresponde por una parte a la instancia narrativa, por otra a la estructura fílmica*”. Lo que implica reconocer la presencia de una narrativa en el origen de la película.

Los especialistas en el cine reivindicaron desde sus orígenes esa independencia del cine del resto de manifestaciones artísticas. El

⁶⁶Burch, Noël. (1987). *El Tragaluz del Infinito*. Madrid: Signo e Imagen. Cátedra. P. 87.

investigador Béla Baláz ⁶⁷ya afirmaba en 1924 que “*no podemos contentarnos con que el gusto general desarrollado a través de otras artes, sea el que trace el camino de la evolución completamente nueva de este*”.

Por ello su evolución será independiente.

A fin de cuentas el lenguaje escrito o el oral son una sucesión de fonemas y una película una sucesión de fotogramas.⁶⁸

Kandinsky que reivindica esa independencia en la evolución artística considera en **De lo espiritual en el arte**⁶⁹ que “el artista no solo puede, sino debe utilizar las formas según sea necesario para sus fines. Esta necesidad es el derecho a la libertad absoluta, que es criminal en el momento en que no descansa sobre la necesidad”.

Llegados aquí hay que apuntar que la equiparación entre cine y literatura implica que desde sus orígenes se consideró que aquel era una expresión artística, incluso los críticos e investigadores de esta nueva manifestación se encargaron de reivindicar esa consideración. Baláz apuntaba en 1924 que ⁷⁰ “mientras no se incluya en todas las historias del arte y tratados de estética un capítulo sobre el arte cinematográfico o este no se enseñe en las universidades y escuelas de grado medio, como materia obligatoria, no habremos llevado a la esfera de lo consciente esta decisiva revolución de la historia del desarrollo humano acontecida en nuestro siglo”.

⁶⁷Baláz, Béla. (1978). *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 19.

⁶⁸Recio Mir, Ana. (1993). *El cine, otra literatura*. Sevilla: Gallo de Vidrio. P. 18.

⁶⁹Kandinsky Vasili Vasilevich. (1972). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral Editores. P. 23.

⁷⁰Baláz, Béla. (1978). *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 18.

Esa evolución es innegable y su reconocimiento incuestionable. Además, el cine ha derivado en un medio como la televisión, que ha supuesto una verdadera revolución, según Cohen-Seat y Fougeryrollas⁷¹ “asistimos al despliegue irresistible de técnicas que no están subordinadas al antiguo modo de expresión, sino que son indudablemente generadoras de un nuevo modo de expresión. Y son esas técnicas, las del cine y la televisión, las que gobiernan a la vez la elaboración y expresión de un nuevo concepto del mundo. Elie Fure comparaba ya la invención del cine con la del fuego”.

La evolución del lenguaje cinematográfico ha permitido establecer comparaciones con el literario y definir cuales son sus componentes. Para Metz⁷² una película es una secuencia de diversas señales que agrupadas forman un todo. Esas señales se dividen en : Imágenes; Trazados gráficos que aparecen en la pantalla; El sonido fónico grabado; El sonido musical grabado; El ruido grabado o los ruidos reales. Un conjunto de señales que el director ha querido reunir y que estructurará con la labor del montador. Un trabajo que no hay que olvidar a la hora de definir la evolución del lenguaje cinematográfico, ya que la interposición de planos, por medio del montaje, fue el inicio de esta sintaxis⁷³. Hay estudiosos⁷⁴ que lo destacan

⁷¹Cohen-Seat Georges. Fougeryrollas Paul. (1977). *La influencia del cine y la literatura*. Méjico. Fondo de Cultura Económica. P. 13.

⁷²Metz Christian. (1978). *El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. Construcciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Cosmos. P. 394.

⁷³Recordemos la sorpresa y el estupor de los espectadores en *El Nacimiento de una Nación* (1915), cuando Griffith alternó un plano general con un primer plano, lo que supuso el inicio del lenguaje cinematográfico.

⁷⁴Carriere, Jean Claude. Bonitzer, Paul. (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós. P. 15.

entre las manifestaciones artísticas por su novedad “esa sorprendente actividad, propia del cine, única en la historia de la expresión que se llama montaje”.

Lo cierto es que esa evolución del lenguaje fílmico ha ido acompañada de una adaptación a los tiempos y de una captación de peculiaridades de otras manifestaciones artísticas, además de la literatura. Por otra parte, el cine ha desarrollado una facilidad inigualable para transmitir mensajes e ideas, de ahí su aceptación entre el gran público.

Es indudable que esa aceptación y calado ante el gran público ha sido un fenómeno único en la historia del arte. El cine es el gran arte de masas por excelencia y por ello ha llegado a ser utilizado como medio de difusión de determinadas ideologías y mensajes; incluso idearios políticos.

Durante la II República el cine aportó poco ideario a ese nuevo sistema político en España, sobre todo las adaptaciones, como son las que plantea Rosario Pi . Lo que si es cierto es que los argumentos adaptados se planteaban mucho más descarnado de lo que se hará en décadas posteriores.

Es decir el argumento de Fernández Flores mostrará a las claras los sentimientos de la protagonista sin enjuiciarlos, solamente les dará cuerpo a través de la actriz que lo interprete. En el régimen franquista se juzgará el argumento a adaptar antes de ser llevado a la pantalla y por ello se

censurará y prohibirá, porque el censor valorará moralmente la actitud de los personajes de la novela que será llevada al cine.

Valga como ejemplo las novelas de Galdós que fueron censuradas en España en los años cuarenta como fue el caso de las novelas **El abuelo**, y **Fortunata y Jacinta**. Ambas pudieron ser llevadas al cine años después ya al final de los sesenta, ya que la censura había relajado un tanto sus controles.

Por ello nos encontramos con un resurgir de adaptaciones literarias en el cine español. Un nutrido grupo de realizadores, formados en la Escuela Oficial de Cine, EOC, llevan a cabo un gran número de traslaciones literarias, lo que crea una corriente, en la que se ven inmersos realizadores más veteranos.

Ese interés por la novela del XIX llega hasta la misma televisión pública, adaptándose durante la década de los setenta y primeros cinco años de los ochenta las cuatro obras de Galdós que se han llevado a ese medio de comunicación.

Las adaptaciones que realizan los jóvenes directores difieren de las realizadas en los cuarenta y cincuenta, ya que se eligen novelistas más polémicos, que presentan argumentos más subidos de tono o con más carga social, por lo que pueden plantear una ácida visión de su entorno, de forma sutil, y en clave, utilizando escenarios del siglo pasado. En la traslación del argumento literario solían participar los directores, ya que en su paso por la

Escuela Oficial de Cine habían tenido oportunidad de aprender a escribir guiones, incluso muchos de estos realizadores, se iniciaron en el mundo del cine como guionistas.

Esta corriente cuenta también con el apoyo de la industria, ya que las productoras entienden que estas adaptaciones son del gusto del público y por lo tanto rentables.

IV LAS MUJERES DIRECTORAS EN LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL.

Los inicios de la presencia de la mujer en el cine español son escasos y apenas una aproximación, salvo el caso de Pi, que mantuvo una relación más estrecha y duradera. Destacan entre las pioneras Helena Cortesina, y Margarita Alexandre entre las pioneras. El papel de estas mujeres dentro de la industria fue encontrar un hueco, que hasta entonces no lo había. No hubo por lo tanto un carácter reivindicativo, ya que lo era el hecho mismo de poder ocupar un espacio que solo era de hombres. A Helena Cortesina hay que considerarla la primera directora de cine español, ya que produce y dirige en 1921 con guión de José María Granada, el film titulado *Flor de España* o *La leyenda de un torero*. Tras el inicio de la Guerra Civil en

España emigra a Argentina donde participa en *Bodas de sangre* en 1938 dirigida por Edmundo Guibourg. Regresa en los años cincuenta a España para trabajar en papeles secundarios. Margarita Alexandre funda con su compañero sentimental Rafael Torrecilla la productora Nervión Films, la productora con la que dirigen y producen numerosas películas entre las que destacan *La ciudad perdida* (1954) y *La gata* (1955).

Durante la época franquista nos encontramos con un caso singular como es el de Ana Mariscal quien en 1941 protagoniza *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia, y guión del General Francisco Franco, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade. Se convierte en una estrella del cine español de aquel entonces participando en películas como *Vidas cruzadas* (1942) de Luís Marquina, *Mañana como hoy* (1947) de Mariano Pombo, *La princesa de los Ursinos* (1947) de Luis Lucia, *El tambor del Bruch* (1947) de Ignacio F. Iquino, *Pacto de silencio* (1949) de Antonio Román, o *Un hombre va por el camino* (1949) de Manuel Mur Oti. Al principio de los años cincuenta crea la productora Bosco Films junto a su marido Valentín Javier. Debuta como directora y productora con *Segundo López, aventurero urbano* (1953). Tras ello *Misa en Compostela* (1954) o *Con la vida hicieron fuego* (1959). Su gran éxito llegó en 1963, con *El camino*, adaptación de la novela homónima de Miguel Delibes. Realizó alguna película, pero el advenimiento de la democracia la arrinconó de forma injusta, ya que sobre ella pesaba su presencia en la referida *Raza*.

Los años sesenta supusieron un revulsivo en el cine español y también la aparición de dos nuevos nombres de realizadoras, Josefina Molina y Pilar Miró. Ambas llegaron con ganas de mostrar una nueva forma de decir y de hacer.

Hasta el momento las mujeres como Pi, vinculadas al cine, ya suponían una reivindicación con su presencia en un mundo eminentemente masculino. En los sesenta y setenta habrá una postura más beligerante y feminista, por parte de las dos realizadoras citadas anteriormente con los argumentos elegidos y su punto de vista.

Josefina Molina, que ha sido la primera mujer en España en obtener el título de directora y realizadora en la Escuela Oficial de Cinematografía en 1969, comienza su carrera profesional en televisión, realizando adaptaciones de obras de Kafka, Dickens, Allan Poe y Lope de Vega. Su primer largometraje fue *Vera, un cuento cruel* (1972), de género fantástico. Luego siguieron títulos como *Función de noche* (1981), *Esquilache* (1989) o *La Lola se va a los puertos* (1993). Entre 1982 y 1984 dirige la coproducción TVE-RAI, *Teresa de Jesús*, que supuso uno de los grandes éxitos del momento, y también de su protagonista, la actriz Concha Velasco. La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España le ha concedido el Goya de Honor 2012.

Pilar Miró se licenció en la Escuela Oficial de Cinematografía, e inició su carrera en Televisión Española a mediados de los años sesenta. Su primera

película fue *La petición* (1976). A ella le siguió *El crimen de Cuenca* (1979), basada en un hecho real. Fue prohibida su exhibición durante dos años y la propia Pilar Miró fue sometida a un proceso militar. Durante los años ochenta y tras realizar, la que se puede considerar su película más personal, *Gary Cooper que estás en los cielos* (1981), ocupó la Dirección General de Cinematografía, y posteriormente la Dirección General de RTVE. Continuó su carrera de directora con *Beltenebros* (1991), adaptación de la novela homónima de Antonio de Muñoz Molina, que obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1992, *Werther* (1986), *El pájaro de la felicidad* (1993) y *El perro del hortelano* (1996).

Otro nombre a tener en cuenta es Cecilia Bartolomé quien dirige su primer largometraje en 1969, *Margarita y el lobo*.

La consolidación de la democracia durante los años ochenta y la puesta en marcha de facultades de comunicación posibilitó la aparición de diversas realizadoras con una gran formación y con voz propia para aportar diversos argumentos al cine español. Destacan nombres como el de Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez, Ángeles González-Sinde, Rosa Vergés o Dunia Ayaso. .

Icíar Bollaín debutó como actriz a los quince años y Víctor Erice la convirtió en protagonista de su película *El sur* (1980). Debuta como directora en 1995 con *Hola ¿estás sola?*, su carrera tendrá continuidad

con *Flores de otro mundo* (1999), *Te doy mis ojos* (2003), que consiguió siete premios Goya, incluida la Mejor Película

Isabel Coixet debuta en 1988 como guionista y directora con la película *Demasiado viejo para morir joven*, propuesta para los premios Goya, en la categoría de mejor Director Novel. Su primera película en inglés en 1996 titulada *Things I Never Told You* (*Cosas que nunca te dije*), le valió su segunda propuesta a los Premios Goya en la categoría de Mejor Guión Original. En 2003 consigue el éxito internacional con *My Life Without Me* (*Mi vida sin Mí*) una coproducción hispano-canadiense. Continúa con *The Secret Life of Words* (*La vida secreta de las palabras*, 2005), *Map of the Sounds of Tokio* (*Mapa de los sonidos de Tokio*, 2009).

Gracia Querejeta dirige su primera película en solitario en 1992 *Una estación de paso*, Su carrera ha tenido continuidad en *Cuando vuelvas a mi lado* (1999), *Héctor* (2004) o *Siete mesas de villar francés* (2007).

Chus Gutiérrez debuta con *Sexo oral* en 1994 a la que siguieron *Insomnio* (1997), *Poniente* (2001), *El calentito* (2005), *Retorno a Hansala* (2008) y *Ciudad delirio* (2014)

Ángeles González-Sinde ha desarrollado una importante labor como guionista en series de televisión, como *Truhanes* o *La casa de los líos*, así como diversas películas, entre ellas *La buena estrella*, de Ricardo Franco (1997). Debutó como directora con *La suerte dormida* (2003).

Rosa Vergés con su primera película *Boom Boom* (1990) obtuvo el Premio Goya a la mejor Opera Prima. Ha colaborado con directores como Francesc Rovira Beleta, Vicente Aranda, José Antonio Salgot, Francesc Betriu, Francesc Bellmunt, Agustí Villaronga o Bigas Luna.

Dunia Ayaso ha desarrollado su carrera junto al que fue su pareja Félix Sabroso. Juntos han dirigido títulos como *Perdona bonita pero Lucas me quería a mí* (1996), *Descongélate* (2003), *Los años desnudos* (2008), *La isla interior* (2009).

Hay otros nombres como Mabel Lozano con *Las sabias de la tribu* (2010); Laura Mañá con *Sexo por compasión*, (2000); Pilar Távora con *Nanas de espinas* (1994), *Yerma* (1998) y *Madre amadísima* (2009);

Marta Ballebó-Coll realizar en el año 1995 su primer largometraje *Costa Brava*. Mar Coll obtuvo el Premio Goya a la Mejor Director Novel y Premio Gaudí a la Mejor Dirección por *Tres días con la familia* (2009).

V. CONTEXTO PERSONAL

5.1. VIDA DE ROSARIO PI HASTA SU VINCULACION CON EL CINE.

María del Rosario Pi Brujas nació en Barcelona en 1899, en el seno de una familia vinculada con la industria, que poseían fábricas de hilados en el extrarradio de la capital catalana. Fue una mujer de carácter emprendedor que supo hacer frente a todos los avatares, incluidos los de salud, ya que una parálisis infantil la obligó a llevar calzado especial y usar un bastón a lo largo de su vida, con el que en ocasiones y ya anciana, ponía orden en la ingente prole de sus sobrinos nietos.

Ese fuerte carácter, Méndez-Leite⁷⁵ la define como mujer de alientos varoniles, hizo de ella una mujer emprendedora, que inició su vida laboral en Barcelona, vinculada al mundo de la moda.

También ser una mujer con iniciativa hace que otros la hayan definido “con cierto paternalismo misogino como ‘varonil’ o ‘masculina’”⁷⁶.

En concreto en 1926 monta el negocio de modas Rosario Pi S.A., que se encontraba sito en el Paseo de Gracia, esquina con la calle Valencia. La prensa, en concreto La Vanguardia especifica que se venden ropa de novia, mantelerías, juegos de camas, etc.

También se anunciaba que hubo ocasiones en que ampliaron el horario de cierre ante la demanda del público.

⁷⁵ Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1965). *Historia del Cine Español. I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 372.

⁷⁶ Zecchi, Barbara. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria. Barcelona. P. 49.

Lo cierto es que el negocio fue bien durante unos años, en los que se especula que María Mercader, la que luego será protagonista de su última película y acompañará a su debú italiano, tomó contacto con ella.

Lo cierto es que la actriz había nacido en 1918 y resulta imposible creer que tuviera vínculos profesionales, más bien sería como clienta de la tienda, ya que la familia Mercader residía cerca del comercio. Eso sí, ese primer contacto de una Mercader niña propició una amistad, que posteriormente derivó ya en aspectos profesionales.

La crisis de 1929 también se dejó notar en España, y el negocio no iba muy boyante, por lo que tuvo que cerrarlo. Así en mayo de 1930 La Vanguardia da cuenta de que se venden en saldo prendas por cerca de un valor de un millón de pesetas. Además se anuncia el traspaso del mismo.

Tras ello marcha a Madrid donde crea una agencia de modelos y decide pasarse al mundo del cine en 1931 formando la productora Star Film. Esa iniciativa empresarial la desarrollará a lo largo del periplo de la productora y a posteriori tras su regreso a España, al acabar la Guerra Civil, ya que llevará a cabo diversos cometidos empresariales, algunos con más éxitos y fortuna que otro, que la convirtieron en una superviviente y pionera como fueron otros tantos coetáneos de ella, como pudo ser Francisco Elías director de *El misterio de la Puerta del Sol* (1929) primera película sonora española.

5.2. EL CINE Y ROSARIO PI.

Pi decide vincularse con el mundo del cine en 1931 formando la productora Star Film con el mexicano Emilio Gutiérrez Bringas y el español Pedro Ladrón De Guevara. Esta productora se inicia con los fondos de Bringas, ya que los otros dos socios aportaban los recursos humanos, es decir buscar los argumentos, actores y la producción ejecutiva. Rosario Pi se sentía atraída por el mundo del cine y por ello decide embarcarse en la aventura, aunque también es cierto que había intereses económicos y particulares, puesto que la primera de las obras producidas *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931) de Edgar Neville sirvió, en un primer momento, para promocionar las chicas de una agencia de modelos que dirigía esta intrépida mujer. De hecho esta película apenas tenía guión, sino que era una unión de escenas, donde aparecían bellas señoritas, de la agencia de modelos, que se presentaban a una serie de pruebas, lo que hoy denominamos castings, para participar en una película norteamericana.

Star Film tras su aventura con Neville, apoyó los siguientes proyectos *El hombre que se reía del amor* (1932) de Benito Perojo, *Besos en la nieve* (1933) de José María Beltrán, *Odio* (1934), de Richard Harlan, *Doce hombres y una mujer* (1935) de Fernando Delgado, cuyo guión era de

Rosario Pi, y *El gato montés* (1936), dirigida por Pi, quien también realizó *Molinos de viento* (1937) producida y distribuida por Cifesa.

Esta productora formó parte de entramado cinematográfico español en la década de los 30. Epoca en que coincidieron dos hechos tan importantes como el advenimiento de la II República Española y la aparición del sonoro. La llegada de un sistema democrático y progresista a España, así como una renovación tan importante en el arte como el cine sonoro, podría parecer una conjunción importante para el desarrollo y afianzamiento de la industria cinematográfica española.

Ambos fenómenos parecían propicios para el resurgir del cine español y sin embargo esas expectativas se vieron frustradas. Por un lado la República, a pesar de la voluntad de su Gobierno del desarrollo industrial del país, apenas apoyó el cine, sino fue con una serie de medidas, más bien administrativas, que no supusieron un importante revulsivo. Estas medidas fueron: la descentralización de la censura en junio de 1931; órdenes de 20 y 22 de marzo de 1932, gravando con aranceles la importación de films, extranjeros; libre importación de película negativa y obligatoriedad del tiraje de copia positivas en territorio español; creación en octubre de 1934, por el Ministerio de Industria y Comercio, de un Consejo de Cinematografía; e impuestos a los ingresos generales de la explotación cinematográfica.

Es decir una serie de regulaciones que no tenían en cuenta el apoyo a los nuevos estudios, ni aportaban subvenciones o ayudas a una industria emergente, que carecía de cualquier apoyo.

Junto a todas estas medidas administrativas, que poco atendieron las necesidades reales del sector, hay que reseñar la celebración en octubre de 1931 del I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en Madrid, cuyas conclusiones buscaban fomentar el intercambio comercial cinematográfico entre los países hispanoamericanos, así como rebajar los gravámenes arancelarios y velar por la pureza del idioma.

Si desde la República no se apoyó decisivamente el cine, desde el cine español tampoco se apoyó al ideario republicano. Sólo una película *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931) alentaba el espíritu del nuevo sistema, a través de la recreación del levantamiento de este militar contra la monarquía. La película fue dirigida por Fernando Roldán, contó en el reparto con José Baviera, Eduardo García Maroto y Celia Escudero. Esta obra recreaba en los propios lugares donde tuvo lugar la acción, la vida de este militar que se levantó contra la monarquía en diciembre de 1930. La sublevación del capitán Galán supuso su pena de muerte, ya que fue fusilado por rebeldía, por lo que era un héroe para los republicanos.

Este fue el único filme de ideario republicano. El resto repetían clichés anteriores, aunque presentaban costumbres sociales más abiertas. Por ello la mayoría de las películas eran comedias o adaptaciones literarias o de

zarzuelas. No hay que olvidar, además, que *Los hijos mandan* (1930) de Antonio Martínez Ferry fue la última película muda española, por lo que adaptar comedias musicales o zarzuelas contaba con dos valores, uno que el argumento ya era conocido, y contaba con un público potencial, por otro la novedad del sonoro, hacía que el espectador quisiera oír y escuchar canciones, desde la gran pantalla. La aparición de estudios para la grabación de cine sonoro lleva a la generalización de este soporte.

Sin embargo los resultados de estas adaptaciones dejaban, la mayoría de las veces mucho que desear. Críticos de aquel entonces⁷⁷ apuntaban “jamás hemos podido comprender ese deseo tenaz de llevar zarzuelas a la pantalla, única cosa en la que todos los productores se han puesto de acuerdo, siendo tan difícil entre ellos la armonía. Sin duda ninguna es que sus pensamientos coinciden en uno: promesa de buenos rendimientos, contando con un título famoso tras él, un libro y una música que alcanzaron popularidad. Todo esto nos parecería muy bien cuando la película fuera buena; pero es que todas...han quedado muy por debajo de la obra original”.

Rosario Pi forma parte de esta situación, ya que la práctica totalidad de sus producciones fueron comedias y argumentos de escritores adaptados al cine. Y a la hora de pasar a la dirección, en 1936 realizó *El gato montés* y ya en plena Guerra Civil, *Molinos de viento* (1937), también cumplió con las pautas generales, ya que ambos trabajos eran sendas adaptaciones de

⁷⁷ Hernández Girbal Florentino. Nuestras zarzuelas en la pantalla. Cinegramas. Año II. Nº 34. 5-5-1935.

zarzuelas, a las que la cineasta dio su toque particular e hizo que resultaran obras con ciertos valores cinematográficos, dentro de aquel panorama, sin olvidar que su última realización se hizo durante la Guerra Civil, en zona Republicana, lo que convirtió a esta película, junto a otras coetáneas, en símbolo de una resistencia del sistema oficial, frente a la España de los sublevados. En la zona republicana se pudieron realizar obras comerciales, ya que la mayoría de los estudios quedaron en dicha área, mientras que los alzados tuvieron que recurrir a la industria foránea, en concreto Alemania. Este país, que tanto se involucró en la Guerra Civil, también quiso participar en la industria cinematográfica, por intereses comerciales, ya que además del potencial público español, había que contar con todo el de habla hispana. Por ello, y entre otras acciones, capital alemán y español fundó la Hispano-Film-Produktion, que auspició filmes como *Carmen la de Triana* (1938) o *Suspiros de España* (1938).

La realizadora, que fue la primera directora de cine en España⁷⁸, se adaptó a la situación general, que continuaba prestando atención a las adaptaciones literarias, lo que creaba un vacío de argumentos originales para el cine. Muchas de las adaptaciones pertenecen a autores de segunda fila y a revisiones de los clásicos, ya que los miembros de la Generación del 27 no

⁷⁸ Anteriormente, en 1921, Helena Cortesina realiza un trabajo, *Flor de España o la leyenda de un torero* (1921) que apenas tiene repercusión, ya que se estrenó dos años después de su rodaje y no tuvo gran éxito, por lo que Cortesina, abandonó la dirección y volvió a su trabajo como actriz.

participaron directamente y de la anterior, el 98, sólo Valle-Inclán y Azorín, demostraron interés por esta nueva manifestación artística, pero sin comprometerse activamente.

Junto a ello hay que añadir las segundas versiones sonoras de anteriores éxitos, o lo que era peor copiar a la española comedias americanas y francesas. Su labor en la productora fue la de gerente, ya que era la encargada de gestionar los rodajes y coordinar las labores. Lo que ocurrió es que su contacto con el cine la llevó a querer profundizar más en ese mundo artístico, por lo que sí en un principio elegía escenarios y decorados, su implicación le llevó a realizar el guión de *Doce hombres y una mujer* (1935), de Fernando Delgado, que resultó una película aceptable, de la que pasó a la dirección de sus dos películas, que como muchos otros trabajos, ya lo hemos apuntado, eran adaptaciones, en este caso de zarzuelas.

5.3. LA MARCHA A ITALIA.

Tras estrenar *Molinos de Viento*, y en plena contienda, Rosario abandona España, y pasa a Francia, junto a María Mercader, quien había sido script en la primera película dirigida por Pi y protagonista de su segundo trabajo.

Ambas inician una relación profesional y personal, que primero las lleva a país galo, donde Rosario Pi, convertida en representante de la actriz consigue que esta realice algún trabajo en dicha filmografía, y posteriormente se trasladan a Italia, donde se rompe su relación; Mercader conoce al que será su marido Vittorio de Sica, e inicia su carrera en solitario, que la traerá de nuevo a España en 1940 para actuar en *Marianela*, el regreso de Perojo al cine español, que fue una obra de gran éxito.

La estancia de la cineasta en Francia es breve y dedicada exclusivamente a la promoción de Mercader, será en Italia donde desempeñe algún trabajo vinculado con la industria cinematográfica.

El paso por Italia de Rosario Pi se pierde en las brumas y apenas hay datos concretos al respecto. José Luis Borau⁷⁹ apunta que realizó trabajos de traducción, así como de producción, además de abrir una sala de fiestas en Roma. Sarin Lameyer, sobrina de Rosario Pi, y en cuya casa falleció la directora, apunta⁸⁰ que en Roma hizo labores de doblaje, además de montar dos espectáculos musicales para clubs romanos.

⁷⁹ A.A.V.V. Borau, José Luis (Ed.) (1998). *Diccionario del Cine Español*. Madrid: Alianza Editorial. P. 682.

⁸⁰ Durante una entrevista celebrada con el autor de este libro.

Por otra parte hay quien señala que participó en la dirección del filme *La fuerza bruta* (*La forza brutta*, 1940) inspirada según algunos en una obra de Benavente⁸¹, algo a todas luces erróneo, puesto que ese filme fue dirigido por el director italiano Carlo Ludovico Bragaglia, y no se conoce que se realizara una doble versión.

En dicha película trabajó María Mercader, quien en sus memorias⁸² sólo nos dice de la directora “dije a la señora Rosario Pi –un agente cinematográfico que me quería convencer de que fuera a los Estados Unidos- que los que le convenía a ella era seguirme a mí a Italia. Lo hizo un mes después de encontrarme yo en Roma”.

Mercader no apunta nada más de la directora incluso cuando habla de su primera película, que fue *Molinos de viento* asegura recordar solo el título⁸³. Por los datos aportados entendemos que Rosario Pi se vinculó a la industria cinematográfica italiana, a través de varias labores de escasa envergadura. Lo cierto es que si hubiera participado decisivamente en la industria italiana hubieran quedado datos sobre ello y no se ha encontrado nada concreto.

María Mercader que podría sacarnos de dudas al respecto, fue muy tajante con nuestras cuestiones, llegadas hasta ella gracias a la intercesión de su

⁸¹ Gómez Mesa, Luis. (1978). *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Filmoteca Nacional. P. 54.

⁸² Mercader, María. (1980). *Mi vida con Vittorio de Sica*. Barcelona: Plaza y Janés. P. 23.

⁸³ Mercader, María. (1980). *Mi vida con Vittorio de Sica*. Barcelona: Plaza y Janés. P. 15.

sobrino, el empresario Gay Mercader⁸⁴, “Rosario Pi no participó en *La fuerza bruta*. Yo me la lleve a Italia, pero allí no hizo nada de especial, como mucho llegó a trabajar de secretaria de producción. No hizo gran cosa. No contaba con dinero, por lo que no pudo realizar labores de producción y finalmente se tuvo que venir a España”.

Estas declaraciones tajantes y definitivas de Mercader para esta tesis apuntan lo que ya se vislumbraba durante su periplo italiano, Rosario Pi sobrevivió con varios trabajos, de poca envergadura. Tal vez participara en *La fuerza bruta*, pero nada más.

De sobra está documentada la salida de España de Pi y Mercader, su paso por Francia, así como su llegada a Italia, donde la actriz iniciará su carrera como actriz en aquel país, salvo su vuelta a España para trabajar en una producción nacional *Marianela*. Tras su presencia en este filme regresará a Italia, donde asistirá en el Festival de Venecia al triunfo de la producción de Perojo, que ganó la Copa Volpi. La película que protagonizó Mercader está trasladada directamente de la novela, salvo algunos diálogos adicionales que realizó para la obra fílmica Joaquín Álvarez Quintero. El argumento nos habla de Nela es una muchacha de 16 años, huérfana, cuya principal ocupación consiste en dedicarse a ser el lazarillo de un joven

⁸⁴ Gay Mercader, a quien agradezco su colaboración, me hizo de nexo con María Mercader y me transcribió sus declaraciones.

ciego, Pablo, hijo de D. Francisco, propietario de las minas despueblo donde viven. Nela está enamorada de Pablo en secreto y este piensa que es un ser perfecto y bello, por lo que también se enamora, idealmente, de ella. Tras recobrar la vista con una operación, lo primero que verá será el rostro de su bella prima Florentina, interpretada por Mercader, a quien el joven confunde con su amiga. Nela horrorizada al saber que descubrirá lo fea que es huye de la habitación y tras un intento de suicidio ante el rechazo del que ha sido objeto fallece, rodeada de Florentina y Pablo.

Lo cierto es que la trayectoria de Mercader se conoce perfectamente, sin embargo la de Pi, se diluye y no se sabe muy bien que hizo ella hasta su regreso a España.

Mercader es tajante en sus memorias y en la información que me facilitó a finales del pasado siglo, gracias a la mediación de su sobrino Gay Mercader. La familia de Pi, señalan que colaboró en la producción de alguna película, concretamente en las que participaba Mercader.

En el Diccionario del Cine de Cataluña⁸⁵ se insiste en que Pi trabajó en la cinematografía italiana haciendo algún trabajo técnico “tot i que sí que hi tingue alguna collaboració tècnica”.

⁸⁵ Romaguera, Joaquín. (2005). *Diccionari del Cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopedia Catalana. P. 474.

Consultando bibliografía italiana especializada al respecto en la Cinemateca de Bolonia no he encontrado nada en concreto. En libros especializados sobre Bragaglia o recortes de prensa ninguna mención a Pi. Parece como si no hubiera estado allí. Incluso llama la atención el caso de que en un diccionario sobre actores y directores que han trabajado en el cine italiano aparece María Mercader de la que se dice⁸⁶ “fue scoperta per el cinema da Rosario Pi, che le affidò il ruolo di protagonista in *Mulinos de viento* (sic).....prima di raggiungere, nel 1939, l'Italia per interpretare un oscuro filme di coproduzione italo-spagnola”.

Vemos que se cita a Pi, como descubridora de Mercader, sin embargo no aparece ninguna voz sobre la directora y productora. Extraño y contradictorio, ya que sin embargo si que encontramos las voces de Angel Picazo, Félix Dafauce o Rosita Díaz Gimeno, quienes hicieron pequeñas colaboraciones en producciones cinematográficas del país trasalpino.

Tampoco he encontrado en ese volumen datos sobre la figura de María Teresa Ricci, que en la ficha técnica sobre *La forza bruta*, publicada en algunos volúmenes, se señala como uno de los responsables de la

⁸⁶ A.A.V.V. (1998). *Film lexicon degli autori e delle opere*. Vol. IV. Roma: Edizioni de Bianco e Nero. P. 680.

sceneggiatura, junto a otros tres hombres que si que aparecen en las voces buscadas en otros volúmenes, sin embargo no hay rastro de esta Ricci. Solo en la ficha técnica. ¿Podría tratarse de un seudónimo utilizado por Pi? No lo puedo afirmar tajantemente, dado que debería entrar un trabajo de investigación sobre esta responsable de los decorados, pero cierto es que en los días que estuve en Bolonia, en su cinemateca, no encontré rastro sobre esta técnica. Resulta curioso que en la prensa especializada no haya mención a Teresa Ricci.

En la revista Cinema, ni rastro. En esta publicación se destaca el trabajo de Mercader, (Cinema: 62) “buona spattutto l’interpretazione e particolarmente quella Della Mercader, che ha saputo essere appassionata senza esagerazioni”.

Lo cierto al respecto es que Pi, estuvo en Roma, junto a los inicios de Mercader en la filmografía italiana. La realizadora sentía una especial atención hacia su pupila, que la llevó a acompañarla en su periplo por Francia e Italia. En la bibliografía al respecto siempre se insiste en este detalle. Seguramente Pi realizó algunas labores técnicas en *La forza bruta* y *El prisionero de Santa Cruz*, (*El Prigioniero di Santa Cruz*, Carlo Ludovico Bragaglia, 1940) donde la Mercader comenzó a adentrarse en el cine del país transalpino. La productora y directora era mujer decidida y no se arredraría ante ningún trabajo, máxime por permanecer cerca de su pupila,

quien cada día se alejaba más de su protección, para iniciar lo que sería su periplo vital junto a Vittorio de Sica.

Los inicios de la trayectoria de Mercader van unidos a Pi, y es impensable que aquellos años la protectora la abandonara nada más llegar a Italia. Así se precisa que será Pi la que la promocioe en París para después marchar de Francia⁸⁷ “soltando in seguito ci sarebbe stata la partenza per l’Italia. La Mercader sarebbe divenuta un’attrice di primo piano nel rostro cinema dei primi anni Quaranta. Rosario Pi apri invece una boutique a Roma”.

Por lo tanto es evidente que ambas llegaron juntas a Roma, que fue Pi la que introdujo en la industria cinematográfica italiana, como da cuenta la bibliografía seleccionada. Pi trató de encontrar un hueco allí y seguramente haría trabajos secundarios, incluso bajo seudónimo. Posteriormente y harta de sobrevivir decidiría regresar a España, para dedicarse a otros menesteres que ya no tuvieron que ver con el cine.

5.4. REGRESO A ESPAÑA. INDUSTRIAS Y CANCIONES.

⁸⁷ De Santi, Gualtierio. (2004). *María Mercader. Una catalana a Cinecittà*. Roma: Liguori Editore. P. 9.

Según su sobrina, en 1942 regresa de nuevo a España para residir en Madrid, junto a esta y su marido, el operador Emilio Foriscot.

Su primer trabajo será en la casa de modas Marbel⁸⁸, una empresa de modas que surtía de vestuario a empresas cinematográficas, entre ellas una película protagonizada por Ana Mariscal, que será la directora que tomaría el relevo de su batuta como fémina realizadora en el cine español..

Durante los años cuarenta y cincuenta Rosario Pi lleva a cabo varias empresas, pero sin contacto con el cine.

Su último trabajo había sido rodado en zona republicana, y Star Film había surgido con el advenimiento de la II República, lo que le hacían sospechosa a los ojos del nuevo Régimen. Junto a ello la nueva situación sociopolítica hacían inviable, que una mujer se pusiera tras la cámara a dirigir una película. Habían cambiado mucho las cosas en España, Perojo se despidió del cine español, al inicio de la contienda, con *Nuestra Natacha* (1936) y tuvo que regresar con un melodrama *Marianela* (1940), donde aunque en clave, era una adaptación de la novela del mismo nombre de Benito Pérez Galdós, había una feroz crítica social, lo cierto es que la historia principal eran los amores de una fea lazarilla a un ciego joven y apuesto.

Los historiadores coinciden en apuntar que el inicio de la Guerra Civil supone el principio de la decadencia de la emergente industria cinematográfica española, así como el exilio de muchos de nuestros más

⁸⁸ Martín- Marquez, Susan (1999). *Feminist Discourse in Spanish cinema. Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press. P. 84.

destacados cineastas⁸⁹. La situación no era viable para que una mujer dirigiera, habría que esperar hasta 1952 en que Ana Mariscal, apoyada por una productora fundada junto a su marido, llevara a cabo la dirección de *Segundo López, aventurero urbano*. No hay que olvidar que Ana Mariscal contaba con un apoyo implícito del Régimen franquista, puesto que había protagonizado *Raza* (1941) de José Luis Saenz de Heredia, cuyo argumento original fue elaborado por el General Franco, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, aunque su trayectoria artística siempre fue la de una mujer avanzada, por lo que en 1993 la Asamblea de Directores Españoles le otorgó en 1993 un merecido homenaje por el conjunto de sus actividades artísticas. Su primera obra como directora fue *Segundo López, aventurero urbano* (1952), que era una incursión en el neorrealismo imperante en aquel entonces, que en España dio lugar obras como *La calle sin sol* (1948) de Rafael Gil. Y tampoco se puede olvidar que fue la primera mujer en interpretar el papel de don Juan Tenorio, en el clásico de Zorrilla.

Con esta situación en España Rosario Pi prefirió dirigir sus empresas a otros sectores, aunque tuvieran vinculación con el arte.

Así fundó el Restaurante Casanova, en el Paseo de la Castellana, y con el seudónimo de Rizpay compone varias canciones como Ojos azules o Un

⁸⁹ Caparrós Lera, José María. (1981). *Arte y Política en el Cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona.

chavalillo en el cielo. Incluso elabora un espectáculo musical Sinfonía 2.000 para la bailarina Rosita Segovia.

Lo cierto es que su talento se dirigió a diversos cometidos comerciales, se llegó hasta a traer de Italia la patente de la vespa, para comercializarla aquí. Vinculada a sus sobrinas con quien convivió hasta el final no perdió contacto con el cine, ya que incluso en su familia había gente de dicho mundo, además de Foriscot también estaba el operador Alfredo Fraile, casado con otra de sus sobrinas.

La muerte le sorprendió en 1967 en casa de su sobrina Sarín, y tras su desaparición llegó el olvido, del que ultima y lentamente va siendo rescatada. En 1997 se reeditó en vídeo y dvd su película *El gato montés*⁹⁰ lo que ha permitido acercar su trabajo al público actual. Asimismo su nombre aparece citado en trabajos sobre el cine español o en estudios sobre la mujer y el cine.

VI. ROSARIO PI Y EL CINE

Del periplo de Rosario Pi como productora, guionista y directora sólo se conserva copia de *El gato montés*, de resto no se conserva copia

⁹⁰ Divisa Ediciones. Clásico Español. El gato montés.

identificada alguna. Este hecho obedece indiscutiblemente a la mala calidad de las películas de aquel entonces, que han impedido su conservación en la mayoría de los casos; y también a otro hecho, la censura que se puso en marcha tras la caída de la República dejó las cintas maltrechas y en ocasiones inservibles, dado los cortes y supresiones que sufrían, amén de que no se habían preservado durante la contienda, según aparece detallado en algunos informes de la censura que consultamos para realizar este trabajo.

Con respecto a la censura señalar que veremos como en ocasiones las películas pasaban por dos o tres Juntas Censoras, y que se iban mutilando gradualmente las películas. Esto obedecía a que había descoordinación entre cada una de las Juntas Censoras y que además unas estaban regidas por militares, otras por falangistas y católicos. En los primeros meses de la contienda funcionaron Juntas Locales de Censura, lo que dio una gran variedad de criterios a la hora de juzgar los filmes. Estas Juntas Locales no desaparecieron del todo, cuando se crearon las de Sevilla, La Coruña y posteriormente Burgos.

Así según consta en los archivos de la administración⁹¹ los representantes de la Metro Goldwyn Mayer en España lamentaban en cartas la actuación de las Juntas Locales de Algeciras y La Línea de la Concepción, que prohibieron película aprobada en Sevilla y Burgos.

⁹¹ Archivo General de las Administraciones. Archivador 719. Alcalá de Henares.

Hubo hasta tres revisiones censoras de una misma película. Dependiendo en mayor o menor medida del ascendiente de organizaciones como la Asociación de Padres de Familia, de marcada tendencia católica conservadora.

Esta Asociación llegó a señalar que la Junta de Sevilla tenía un criterio muy estrecho en lo político y social y muy amplio en la cuestión moral⁹².este colectivo llegó a apuntar que la industria cinematográfica americana estaba en manos de judíos y masones para llevar a cabo una descristianización de la sociedad.

Para unificar criterios se creo la Junta Superior de Burgos en 1937, que nunca mantuvo buenas relaciones con la de Sevilla, ya que en ocasiones prohibió películas aprobadas en la capital bética. Así la Junta de Burgos entendía que en 1937 circulaban por España unas 2.000 películas aprobadas por Sevilla y La Coruña, que ofrecían reparos en el orden moral, político o militar⁹³.

La Junta de Censura dispuso unas normas que debían seguirse en los otros centros. Estas normas prohibían las libertades de trato y relación en las películas, así como desnudos y bailes erótico. Con respecto a cuestiones sociales se era muy explícito y quedaban prohibidas todas las películas⁹⁴ de “argumentos históricos que no reflejen la verdad de la historia, y

⁹² Archivo General de las Administración. Archivador 1. Alcalá de Henares.

⁹³ Memoria de la Junta Superior de Censura cinematográfica del año 1938. Archivo General de las Administración. Archivador 272. Alcalá de Henares.

⁹⁴ Instrucciones o normas aprobadas por la Junta de Censura. Archivo General de las Administración. Archivador 719. Alcalá de Henares.

argumentos con referencias asuntos sociales fe orden comunista y tendencia marxista como huelgas, boicots, manifestaciones, etc, que puedan rozar en cualquier forma nuestro glorioso Movimiento y su ideología”.

Con todo esto resulta obvio que las películas quedaron destrozadas al ser manipuladas en tantos puntos y sufrir cortes de diversa índole, según el gusto de cada lugar.

Dada esta situación a la hora de analizar los filmes nos hemos de ceñir a lo que los historiadores han referenciado sobre ellos y también acudir a las fuentes hemerográficas para comprender como fueron recibidas las películas que Pi produjo y guionizó. Y también su última obra. Por desgracia solo podemos visionar *El gato montés*, que da cuenta de una realizadora con conocimientos más que notables de la dirección y puesta en escena, además de llevar acabo una traslación cinematográfica bastante afortunada, que se encontraba dentro de los parámetros establecidos en el Cine Republicano, como ya hemos apuntado anteriormente.

La estructura de las películas de Pi, al estar desaparecidas todas a excepción de *El gato montés*, han de ser analizadas desde un punto de vista sincrónico en relación con el cine de esos momentos, mientras que también se ofrece una vista diacrónica con respecto al cine español en general, y

también dentro de la trayectoria de Pi. Aunque si que hay que precisar que dado que la labor de la creadora fue diversa, puesto que evolucionó de productora a realizadora y guionista, pese al paso previo de guionista, la evolución e interrelación de estos siete filmes es mínima y además no tienen una gran relación, salvo su productora y que todos, a excepción del que guionizó Pi, proceden de textos literarios, canciones, novelas y libretos de zarzuela.

Por ello básicamente nos ceñiremos a cada trabajo, lo tendremos en cuenta con respecto al cine del momento, y también analizaremos la implicación de Pi en el mismo.

Es obvio que esta participación no puede ser considerada la misma si partimos de *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, obra artesanal y primigenia, realizada con escasos recursos y mucha imaginación, hasta llegar a *Molinos de viento*, realizada durante la Guerra Civil, en la Barcelona bombardeada, ciudad que se convirtió en un reducto de la II República y en un símbolo de la producción cinematográfica española.

Las sinopsis de las películas han sido extraídas del Catálogo del Cine Español editado por la Filmoteca Española, así como de otros documentos, que también han sido consultados por este investigador.

La presencia de una mujer en el cine era algo que en los inicios de la II República se empezaba a vislumbrar como posible. Los partidos

contemplaban la presencia de la mujer fuera de su casa, a excepción claro de los más conservadores como la CEDA. Pero el PSOE abogaba por igualar los derechos de uno y otro sexo, y el PCE “igualdad de derechos políticos y civiles para las mujeres desde los dieciocho años. A igual trabajo, igual salario...derecho al aborto. Amnistía inmediata de todas las mujeres condenadas por este motivo. Derecho de las mujeres para no asistir seis semanas antes y seis después, al trabajo y recibir el salario íntegro, con el puesto respetado”⁹⁵.

La equiparación entre el hombre y la mujer se truncó por el advenimiento de la Guerra civil, ya que en mayo de 1936 el Congreso de la CNT, reunido en Zaragoza, incluye en su concepto confederal del comunismo libertario, una nueva definición “de la familia y las relaciones sexuales”. Donde abogaba por el amor libre “sin más regulación que la voluntad del hombre y la mujer”.⁹⁶

Sin embargo pese a esa incorporación de la mujer a un determinado espacio laboral, esta situación se truncó años después y las mujeres fueron relegadas al olvido. Veremos más adelante el caso de Frederica Sagor (1900-2012), pero no podemos continuar sin citar a Dorothy Arzner (1897-1979) a quien el Festival Internacional de Cine de San Sebastián le dedicó

⁹⁵ Artola, Miguel. (2001). *Partidos y programas políticos, 1808-1936 II. Manifiestos y programas políticos*. Madrid: Alianza Editorial. P. 444.

⁹⁶ Artola, Miguel. (2001). *Partidos y programas políticos, 1808-1936 II. Manifiestos y programas políticos*. Madrid: Alianza Editorial. P. 464.

una retrospectiva de las tres películas silentes y catorce sonoras que dirigió entre 1927 y 1943.

Esta mujer no solo fue directora con continuidad durante cerca de veinte años, sino que formó parte del Director's Guild of America, el epicentro de realizadores de Hollywood, siendo el único miembro femenino durante varios años.

Su figura se rescató a mediados de los años setenta por un ensayo de crítica feminista de Claire Jhonston.

Dirigió películas como *Hacia las alturas* (*Christopher Strong*, 1934) o *The Bride Wore Red* (1937) protagonizadas respectivamente por Katharine Hepburn y Joan Crawford.

Se inició en la vida profesional como montadora del filme *Sangre y arena* (Fred Niblo, 1922) protagonizada por Rodolfo Valentino.

En su vida personal fue una mujer que vivió libremente su homosexualidad, ya que mantuvo diversas relaciones públicas con mujeres, incluida Joan Crawford⁹⁷.

Resulta curioso que la primera película que dirigió fue *Fashions for women* en 1927, que en España se tradujo como *La reina de la moda*. Es curioso porque la primera de Pi también era un grupo de chicas que trabajaban como modelos.

⁹⁷ Hidalgo, Manuel. Una mujer tras la cámara. El Mundo. 20-09-2014. P. 52.

Hidalgo en el artículo citado afirma que “los distintos enfoques de las mujeres, de las relaciones entre ellas y las relaciones con los hombres, así como las múltiples sugerencias homoeróticas contenidas más o menos sutilmente en las películas de Arzner fueron algunos de los elementos que han atraído a la crítica feminista. Muchas de las fotos existentes de Dorothy Arzner la muestran –dentro y fuera del plató- con el pelo corto peinado hacia atrás, pantalones –incluso de montar- y chaquetas y corbatas masculinas”⁹⁸.

Esta mujer fue rescatada después de su muerte y también muchos años después de realizar sus películas. Este tipo de mujer con iniciativa e independiente, no tenía una apoyo dentro de aquella sociedad, algo similar a lo sucedido con Pi.

6.1. ROSARIO PI PRODUCTORA.

La labor de Pi como productora se centra en seis películas, que se llevan acabo hasta el advenimiento de la Guerra Civil española, tras el golpe de Estado del 18 de julio de 1936.

Su presencia fue algo atípico, ya que una mujer, y en la España de los años treinta, era algo bastante anormal que desempeñara cargo de responsabilidad dentro de la industria. Bien es cierto que Pi, por tradición

⁹⁸ Hidalgo, Manuel. Una mujer tras la cámara. El Mundo. 20-09-2014. P. 52.

familiar ya había desempeñado puestos dentro de la industria y había puesto en marcha una agencia de maniqués, que derivó en la productora y la puesta en marcha de su primera película.

La situación de una mujer dentro de la industria cinematográfica resultaba bastante compleja en los años que Pi se vincula con el cine. Pero era una situación común en el resto de países, incluido Estados Unidos y su factoría de Hollywood. Allí se llegaba a apenas tener en cuenta a las mujeres que trabajaban como guionista en los estudios, como fue el caso de Frederica Sagor Maas. Esta creadora estuvo al borde del suicidio junto a su esposo, el escritor y guionista Ernest Maas. Como apunta Belinchón⁹⁹ “Sagor Maas era más lista que sus colegas de profesión, y se sintió ninguneada, acosada sexual y profesionalmente, plagiada en un mundo loco, que se regodeaba en sus excesos. A todos los dejó atrás.....a Sagor pocas veces le reconocieron su labor en títulos de crédito o respetaron su escritura original”.

La propia Frederica en sus memorias **La escandalosa señorita Pilgrim** nos detalla la situación vivida en sus tiempos de Hollywood. Por cierto el título del libro hace mención a una película protagonizada por Betty Grable, *The Shocking Miss Pilgrim* (George Seaton, 1947) en la que en un principio una historia feminista y reivindicativa de la mujer se convirtió

⁹⁹ Las memorias de Frederica Sagor Maas. El País. 30-01-2013.

en un musical. Eso generó las protestas de Frederica, quien se transformó en una persona conflictiva en los estudios, de los que poco a poco fue apartada.

Ella misma cuenta en sus memorias:

“Carey Wilson se dedicaba a manipular guionistas. No era un guionista, pero ordeñaba los cerebros de los guionistas y usaba sus ideas como si fuesen las suyas. ...Para mi consternación, estaba bajo la tutela de ese Svengali, ese vampiro de guionistas. Una mañana, me dieron un título a partir del cual debía escribir: *La secretaria*. No había argumento. Solo un título : *La secretaria*. Yo debía construir una historia: personajes y trama, Norma Shearer sería la protagonista. Se me ocurrieron una trama y unos personajes : jefe conoce a secretaria. Conflicto: jefe odia a secretaria, secretaria odia a jefe. Desarrollo: jefe se enamora de secretaria, secretaria se enamora de jefe. Final feliz: jefe y secretaria se convierten en marido y mujer.....Carey Wilson dijo: “Estupendo trabajo Frederica... Es divertido. Es inteligente”. El guión, que tenía cien páginas, fue enviado al departamento de guiones para que volvieran a mecanografiarlo. Cuando llegó, lo cogí con impaciencia. La primera página decía `La secretaria. Adaptación y guión de Carey Wilson”¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Sagor Maas, Frederica. (2013). *La escandalosa señorita Pilgrim*. Barcelona: Seix Barral. PP. 122, 123.

6.1.1. YO QUIERO QUE ME LLEVEN A HOLLYWOOD.

FICHA TÉCNICA ¹⁰¹

Productora: Star Film.

Nacionalidad: Española.

Fecha de Producción: 1932.

Blanco y negro, 35 mm.; 5-6 bobinas.

Director: Edgar Neville.

Gerente de producción: Pedro Ladrón de Guevara.

Argumento: Según la canción Yo quiero que me lleven a Hollywood.

Guión: Edgar Neville.

Fotografía: Agustín Macasoli.

Fotofija: Juan Pacheco “Vandel”.

Laboratorio: Filmófono.

Decorados: Fernando Mignoni.

¹⁰¹ Ficha Técnica extraída del libro Edgar Neville en el cine. Filmoteca Nacional de España. Ministerio de Información y Turismo. 1977.

Vestuario: Lacoma, Jerome y Angel.

Muebles: Polaco.

Estudios: Estudios Orphea.

Rodada en Madrid y París.

Estudio de Sonorización: Broncelli.

Música: Patru.

Temas musicales: “¡Quiero ser estrella de cine!; ¡¡A Hollywood!!”.

Letra: Edgar Neville.

Música: Luís Patiño.

Rodaje: de noviembre de 1931 a febrero de 1932 en el salón de baile Ideal Rosales (Madrid), en los bajos del cine Palacio de la Prensa (Madrid) y en los estudios Baroncelli (París).

Distribuidora: Ibérica Film.

Estreno: 9 de abril de 1932 en el Cine Kursaal (Barcelona); 20 de junio de 1932 en el Cine Callao (Palacio de la Prensa) (Madrid).

Duración: 51 m.

Interpretes: Perlita Greco (la estrella); Federico García Sanchiz (el escritor); Antonio Robles (el amigo); Manolo Vico (el modelo); José Martín (el maestro de escuela); Julita Bilbao, Emilia Barrado y Angeles Somavilla (las aspirantes a estrellas de cine); Enrique Herreros; Perico Chicote; Conchita Urios; Gertrudis Pajares; Pilar de la Peña; Luisita

Martínez; Consuelo Olmo; Carmelina Fernández; Manuel Rosellón; Alfonso Ponce de León.



NOTICARIO

La economía de las "estrellas"

Aunque la mayoría del público se figura que las "estrellas" son personas que pasan los días en las grandes salas, que comen y viven una vida de lujo, la realidad es bastante distinta. La mayoría de las grandes "estrellas" conviven con las cosas comunes y corrientes.

Handi Lloyd no puede escribir ni un solo papel. Ella, que ha ganado todos los premios de la industria, y que ha sido una de las grandes estrellas de la pantalla, vive en un apartamento modesto en Hollywood, y su vida es muy sencilla.

Ventajas del Tecnicolor

El procedimiento técnico que se usa al producir un color en la pantalla, es el que se llama "Tecnicolor". Este procedimiento permite que los colores sean más vivos y más naturales.

Algunas de las ventajas del "Tecnicolor" son: que los colores son más vivos y más naturales; que los colores son más fáciles de ver; que los colores son más fáciles de reproducir.

Algunos ejemplos de películas que han sido producidas con "Tecnicolor" son: "The Great Dictator", "The Sign of the Cross", "The Life of Emile Zola".

Muchas estrellas de la pantalla, actualmente conocidas, han sido producidas con "Tecnicolor". Esto se debe a que el "Tecnicolor" permite que los colores sean más vivos y más naturales.

Algunas de las ventajas del "Tecnicolor" son: que los colores son más vivos y más naturales; que los colores son más fáciles de ver; que los colores son más fáciles de reproducir.

Algunos ejemplos de películas que han sido producidas con "Tecnicolor" son: "The Great Dictator", "The Sign of the Cross", "The Life of Emile Zola".

Muchas estrellas de la pantalla, actualmente conocidas, han sido producidas con "Tecnicolor". Esto se debe a que el "Tecnicolor" permite que los colores sean más vivos y más naturales.

Los estudios vistos por dentro

Si tienes la suerte de ir a un estudio de cine, verás que todo es muy diferente a lo que se ve en la pantalla. Los estudios son lugares muy interesantes y muy divertidos.

Algunas de las cosas que se ven en los estudios son: que los actores están muy nerviosos; que los directores están muy ocupados; que los técnicos están muy trabajando.

Algunos ejemplos de películas que han sido producidas en los estudios son: "The Great Dictator", "The Sign of the Cross", "The Life of Emile Zola".

Muchas estrellas de la pantalla, actualmente conocidas, han sido producidas en los estudios. Esto se debe a que los estudios permiten que los actores estén muy cómodos y muy seguros.

Algunas de las ventajas de los estudios son: que los actores están muy cómodos y muy seguros; que los directores están muy ocupados; que los técnicos están muy trabajando.

Algunos ejemplos de películas que han sido producidas en los estudios son: "The Great Dictator", "The Sign of the Cross", "The Life of Emile Zola".

Muchas estrellas de la pantalla, actualmente conocidas, han sido producidas en los estudios. Esto se debe a que los estudios permiten que los actores estén muy cómodos y muy seguros.

Algunas de las ventajas de los estudios son: que los actores están muy cómodos y muy seguros; que los directores están muy ocupados; que los técnicos están muy trabajando.

Algunos ejemplos de películas que han sido producidas en los estudios son: "The Great Dictator", "The Sign of the Cross", "The Life of Emile Zola".

Muchas estrellas de la pantalla, actualmente conocidas, han sido producidas en los estudios. Esto se debe a que los estudios permiten que los actores estén muy cómodos y muy seguros.

Algunas de las ventajas de los estudios son: que los actores están muy cómodos y muy seguros; que los directores están muy ocupados; que los técnicos están muy trabajando.

Algunos ejemplos de películas que han sido producidas en los estudios son: "The Great Dictator", "The Sign of the Cross", "The Life of Emile Zola".

DEPORTE VASCO

FRONTON MADRID

Continuando mi columna de reseñar de cuando en cuando los partidos de la noche, hoy me complazco en reseñar los que se jugaron el viernes.

En el primer actuaron Carmina y Orca (roja), Emilia y Angélica (roja).

Siento no tener a mano un diccionario para volver aquí todos los días los nombres de los jugadores, pero los voy escribiendo a medida que voy leyendo.

De qué manera jugaron, qué precisión de partido, cómo y qué, voy escribiendo a medida que voy leyendo.

Algunos ejemplos de películas que han sido producidas en los estudios son: "The Great Dictator", "The Sign of the Cross", "The Life of Emile Zola".

Muchas estrellas de la pantalla, actualmente conocidas, han sido producidas en los estudios. Esto se debe a que los estudios permiten que los actores estén muy cómodos y muy seguros.

Algunas de las ventajas de los estudios son: que los actores están muy cómodos y muy seguros; que los directores están muy ocupados; que los técnicos están muy trabajando.

Algunos ejemplos de películas que han sido producidas en los estudios son: "The Great Dictator", "The Sign of the Cross", "The Life of Emile Zola".

Muchas estrellas de la pantalla, actualmente conocidas, han sido producidas en los estudios. Esto se debe a que los estudios permiten que los actores estén muy cómodos y muy seguros.

Algunas de las ventajas de los estudios son: que los actores están muy cómodos y muy seguros; que los directores están muy ocupados; que los técnicos están muy trabajando.

Algunos ejemplos de películas que han sido producidas en los estudios son: "The Great Dictator", "The Sign of the Cross", "The Life of Emile Zola".

Muchas estrellas de la pantalla, actualmente conocidas, han sido producidas en los estudios. Esto se debe a que los estudios permiten que los actores estén muy cómodos y muy seguros.

CINEMASTAS Y CINEMISTAS

IMPERIO ARGENTINA

Esta noche y en adelante, a las 8 y 10, se exhiben en el Imperio Argentina las películas de la serie "El puente de la muerte". Estas películas son muy interesantes y muy divertidas.

En la primera película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la segunda película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la tercera película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la cuarta película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la quinta película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la sexta película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la séptima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la octava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la novena película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la décima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la undécima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la duodécima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la treceava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la catorceava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la quinceava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la dieciséava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la dieciséava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima primera película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima segunda película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima tercera película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima cuarta película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima quinta película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima sexta película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima séptima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima octava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima novena película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima décima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima undécima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima duodécima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima treceava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima catorceava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

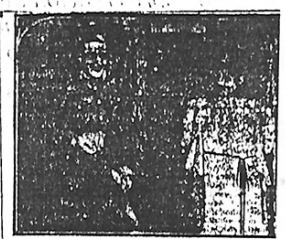
En la vigésima quinceava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima dieciséava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima dieciséava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima primera película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.



Una escena de la película de la Universal "El puente de la muerte".

En la vigésima vigésima segunda película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima tercera película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima cuarta película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima quinta película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima sexta película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima séptima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima octava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima novena película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima décima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima undécima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima duodécima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima treceava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima catorceava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima quinceava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima dieciséava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima dieciséava película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

En la vigésima vigésima vigésima película, "El puente de la muerte", se ve a un hombre que se encuentra en un barco que está a punto de hundirse. El hombre trata de escapar, pero no puede.

ARGUMENTO:

En una casa de modas tiene lugar un pase de modelos con las últimas novedades de ropa interior femenina. Para las jóvenes que desean probar fortuna en el cine, el charlista García Sanchiz, describe a las futuras estrellas lo que es Hollywood. También se incluye un desfile de jóvenes vestidas con ropas castizas madrileñas. Aparecen las voces de María Fernanda Ladrón de Guevara, hermana del productor y del que fue su esposo hasta poco después, Rafael Rivelles, quienes habían participado en producciones norteamericanas para el mercado hispano llevadas a cabo en los estudios ubicados en París.

Las jóvenes participantes en la prueba de selección giran alrededor de una canción que es la que estructura el argumento.

La letra, recogida en algunas revistas y reseñas, decía así:

Yo quiero que me lleven a Hollywood

Pretendo en la pantalla destacar

Deseo una Gary Cooper que me bese

Y me pague en dollars.

Yo quiero pasearme en Cadillac

Me encanta divorciarme cada mes

Y quiero en las cajas de cerillas

Salir también, salir también.

Yo sirvo para el cine

Yo sirvo también.

Y yo también sirvo

Porque estoy fetén.

Yo tengo unas piernas

Yo tengo un perfil.

Y yo tengo cosas

Del ferrocarril.

Porque la Garbo, ni la Bertini

Tienen el garbo de servidora.

Que cuando filmo

Me tambaleo

Y adopto poses de gran señora.

Estos lugares

Estas hechuras que no las tiene

Ni el mismito Chevalier.

Yo quiero que me lleven a Hollywood.....

RODAJE

Según se publicaba en ABC¹⁰² “esta película nació de unas pruebas de fotogenia. Había que seleccionar unas cuantas muchachas, aspirantes a estrellas de la pantalla y rodaron algunos metros de celuloide. Ya en marcha la prueba, se improvisó un argumento y se completó con números de varietés a cargo de conocidas artistas, y con la colaboración de escritores y dibujantes. Luego solicitaron el generoso de Federico García Sanchiz, y el admirable charlista aportó su valioso grano de arena”.

En algunas informaciones se refieren a Edgar Neville como “maestro concertador gráfico” y a Pedro Ladrón de Guevara como “promotor de la producción”. Apuntan que tiene una hora de duración y que se trata más bien de un ensayo y que ha sido posible realizarla mediante “la entusiasta cooperación de los elementos que intervienen en ella”. Lo cierto es que Ladrón de Guevara fue el promotor del proyecto, por medio de la productora auspiciada por Pi. Ladrón de Guevara le solicitó a Neville, que dada su experiencia en Hollywood llevara a cabo una producción en España, con discos sonorizados, en la que se planteara como una serie de pruebas a aspirantes. Las jóvenes que participaron consideraban que el rodaje era una audición para seleccionar a una actriz, que participaría en una próxima producción de Star Film, dirigida por el propio Neville. El productor arrojó el filme con personas del mundo social de aquel entonces

¹⁰² Barbero Antonio. ABC. 22-06-1932.

como podían ser García Sanchiz o el barman Chicote. También la figura de su hermana y cuñado, que eran dos de las estrellas de aquel entonces.

En declaraciones a la prensa consideran el filme como un producto comercial, aunque ante la prensa le restan importancia, quizás a tenor de cómo se iba desarrollando el rodaje. Neville califica la producción de “ensayo... los que más destaquen en ella podrán luego desempeñar papeles de importancia en producciones posteriores”.

Méndez-Leite destaca el apoyo de Ricardo M. Urgoiti, fundador de la productora Filmófono, donde trabajó Luis Buñuel posteriormente. Apunta el historiador que “se resolvieron los arduos problemas de rodaje mediante procedimientos confiados muchas veces a la más aguda improvisación”¹⁰³.

También se cita en ocasiones la presencia de José María Beltrán, que posteriormente dirigió otra producción de Star Film, protagonizada por Pedro Terol.

Esta película es una parodia en tono de comedia sobre el hecho real de aquellos profesionales españoles que deseaban trabajar en Hollywood, situación que Neville conocía de primera mano, ya que durante su estancia en California se convirtió en embajador oficioso de todos aquellos que llegaron a trabajar a los estudios cinematográficos de Estados Unidos.

No se conserva copia de la película, aunque los investigadores la describen como una farsa sobre el poder de fascinación que el cine americano ejercía

¹⁰³ Méndez-Leite Von Haffe, Fernando (1965). *Historia del Cine Español I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 331.

en la mentalidad de las jovencitas de la época, “cuya obsesión era ganar concursos de revistas cinematográficas que las hicieran triunfar en Hollywood. Sobre ese tema se desarrollan varios episodios, entre los que se incluyen un desfile de modas para caballeros, entre cuyos espectadores aparece un circunspecto sacerdote, la sintética demostración de los decorados en donde se presentan las “stars” en el ejercicio de su estrellato, mostrado todo ello al hilo de la canción que da título al film, un conjunto de niños tullidos con su maestro al frente, cantando atrevidas canciones hollywodienses, todo ello adobado por una requisitoria contra la cursilería americana, a cargo del charlista Francisco García Sánchez”¹⁰⁴.

Este tipo de argumentos se utilizaban en películas de aquel entonces, como ocurría en *Cinopolis* (*Elle veut faire cinema*, 1930), donde se narraban las aspiraciones de una actriz por pertenecer al firmamento cinematográfico. *Cinopolis* fue dirigida por José María Castellví, que dirigió un corto, que fue ampliado a largo, realizado posteriormente por Francisco Elías.

Yo quiero que me lleven a Hollywood, tuvo un rodaje que en ocasiones fue pura improvisación, ya que el guión apenas existía. El argumento era una continua aparición de jovencitas, que aspiraban llegar a la industria cinematográfica americana, y que por tal fin se sometían a una prueba, lo que hoy llamaríamos “casting”. En esa prueba son observadas por señores,

¹⁰⁴ Pérez Perucha, Julio. (1982). *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid. P. 26.

un sacerdote y otros tipos. Por ello nos encontramos con una obra ligera, para lucimiento de estas modelos, que procedían de una agencia de maniquís que regentaba Rosario Pi, y con una canción, como argumento básico.

La incorporación de piezas musicales era algo común en las producciones de aquel tiempo, para mostrar las maravillas de la sonorización cinematográfica. Cuestión que es obvia en la primera película sonora española *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1939), donde se incorporan diálogos y piezas musicales para divertimento del público.

En conjunto las pruebas a las que eran sometidas las trece jóvenes, mientras interpretaban dieciséis números musicales, según la prensa del momento, compusieron distintos “sketches”. En conjunto el filme recuerda un tanto a las “slapstick comedy” por la intervención de las jóvenes y del charlista, cuya intervención podría ser similar a lo que supuso escuchar a Al Jolson en la primera película mundial sonora *The jazz singer* (*El cantor de jazz*, Alan Crosland, 1927).

El rodaje se realizó en los bajos del Palacio de la Prensa. La sonorización se hizo a posteriori, en París con discos, a través del sistema Seletone, con la supervisión de Neville, de forma rudimentaria. Los estudios utilizados, según apunta Macasoli, fueron los Baroncelli de París¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Macasoli Agustín. Macasoli, decano de la cámara. *Arte Fotográfico*. Nº 182. Febrero de 1967.

El rodaje se prolongó hasta marzo de 1932¹⁰⁶, pero a lo largo del mismo se fueron dando detalles y mostrando imágenes del rodaje, con sugerentes fotos de las pruebas a las que eran sometidas las jóvenes participantes del casting¹⁰⁷. En este artículo se apunta que hubo un pase en privado el 13 de marzo de 1931 en París para profesionales, lo que llevó al error de considerar que la película se estrenó en España en 1931¹⁰⁸.

Con respecto a la parte artística destacar que los decorados, contruidos por Fernando Mignoni, fue la primera ocasión en el cine español en que se utilizaron elementos art-decó para los ornamentos, sobre todo en el diseño de la barra, taburetes, metálicos, espejos y pinturas geométricas de la pared¹⁰⁹.

El propio Neville nos cuenta como se desarrolló el proyecto y rodaje de esta película “me llamó una curiosa mujer y pintoresca señora doña Rosario Piy me preguntó si tenía inconveniente en dirigir unas pruebas cinematográficas para que desfilaran unas chicas muy bonitas, a fin de que las vieran en el extranjero. Yo acepté, porque todo lo que era cine me divertía y sin guión escrito, improvisando unos sketchs sobre diferentes fondos, hice una serie de escenas con unas chicas que, verdaderamente,

¹⁰⁶ Anónimo. Heraldo de Madrid. “La primera película de Star Film”, 16 de marzo de 1932.

¹⁰⁷ El Imparcial., 10-04-1932.

¹⁰⁸ Montenegro, Manuel. “La primera película de Star Film, de Madrid”. El Imparcial, Madrid, 20 de marzo de 1932, P. 6.

¹⁰⁹ Gorostiza Jorge. (1997). *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española. P. 30.

eran muy guapas. Doña Rosario, a pesar de una ligera enfermedad que le hacía andar con bastón, tenía alma de productora, pero carecía, desgraciadamente, de cuenta corriente. Nunca se pudo averiguar como movilizaba cada diez o quince días un operador, unas cajas de negativo, unos proyectores y demás personal técnico que necesita una película, por modesta que sea. Ni yo ni los artistas cobrábamos un céntimo y lo hacíamos todo por afición, por ayudar a esta atrevida señora. Los decorados tampoco había que pagarlos, porque Doña Rosario convencía a los dueños de diferentes casas, entre ellos Perico Chicote y Ricardo Urgoiti, que nos prestó los sótanos de sus oficinas para que nos dejase filmar allí. La gente era más inocente que ahora y no sabía que casa por donde pasa un equipo de cine, con sus travellings y sus proyectores es casa donde no vuelve a crecer la hierba, a menos que se trate de un salón, en cuyo caso suele crecer la hierba a través de las grietas y agujeros que han hecho en el parquet. Las escenas no tenían gran coherencia entre si, y como no existía la menor idea de guión, nunca se supo como montarlo; pero había cosas sueltas bastante graciosas, como el desfile de una casa de modas para caballeros y algunos planos que ilustraban la canción. Por ejemplo, uno que aparecía una señorita en el baño. La señorita, desde el baño, debía cantar esta única frase...yo sirvo también...pero había que encontrar el baño propicio, con el suficiente tiro de cámara y el espacio para colocar proyectores. Entonces Doña Rosario se fue a una tienda de material sanitario, en la calle de

Caballero de Gracia, para que nos dejaran utilizar una soberbia bañera que estaba en el escaparate durante las dos horas que echaban el cierre para ir a almorzar. El pobre señor de la tienda de material sanitario accedió a ello, y a la una de la tarde instalábamos la cámara y los proyectores. Se bajó el cierre y se cerró la puerta para evitar aglomeraciones. En seguida se requirió la presencia de la señorita para que se metiera en el baño. Una vez que estaba dentro, caímos en la cuenta de que había que traer el agua caliente en cubos desde los pisos de la casa, pues el baño no estaba instalado. Esa labor duró unas cuatro horas y no se pudo abrir la tienda por la tarde. Cuando ya llegó el agua a la altura imprescindible se fue a buscar jabón para disolverlo, lo cual llevó una hora más. La señorita dijo su frase y se marchó envuelta en una manta a tomarse un tubo de aspirinas mientras nosotros recogimos los bártulos y nos marchábamos huyendo antes de que cayeran en la cuenta de que aún quedaba la ingrata labor de vaciar la bañera, también con el procedimiento del cubo y la esponja. Al día siguiente, cuando comprobamos que doña Rosario no estaba herida siquiera, respiramos con tranquilidad. Yo le pedía a doña Rosario que no pusiera mi nombre en los titulares del film, pero no hubo medio y se estrenó en el Callao, exponiéndome a la vindicta pública, pero la gente se rió mucho y no ocurrió nada. Misterios de la naturaleza”¹¹⁰.

¹¹⁰ Entrevista de Marino Gómez Santos. Doce hombres de letras. Editora Nacional. Madrid.1969. Pag. 34.

Tras su estreno el 21 de junio de 1932 la prensa ya la anuncia como “hablada y cantada en español”¹¹¹.

Los artífices la designaban como “un ensayo cinematográfico hablado y cantado en español”.

La película se proyectaba, dada su escasa duración, apenas una hora, como complemento a otras proyecciones.

ESTUDIOS SOBRE LA PELÍCULA. CRÍTICAS

Las críticas variaban con esta película, así algunos no supieron ver el genio de Neville tras una obra pobre de medios y aseguraban que¹¹² “era un tanteo, o con más exactitud, un tonto sin importancia”.

También se dijo que era “pornografía disfrazada”¹¹³. Méndez Leite¹¹⁴ asegura que según la crítica del momento se apreció la gallardía del gesto y animó a Neville a seguir en las tareas de director.

En Zaragoza, tras su estreno en el Teatro Circo, el 7 de julio de 1933, junto con el western *Por el derecho y el honor* (Ken Maynard, 1932) la crítica se cebó con ella, destacando aspectos inmorales “bastante libre en la exhibición de desnudos y hasta tiene el detalle de verdadero mal gusto de

¹¹¹ ABC, 21-06-1932.

¹¹² Gómez Mesa Luis. Uno que estuvo en Hollywood. Nuestro Cinema. Nº 3. Agosto de 1932.

¹¹³ Piqueras Juan. Nuestro Cinema. Nº 5. Octubre de 1932.

¹¹⁴ Méndez-Leite Von Haffe, Fernando (1965). *Historia del Cine Español I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 330.

presentar un sacerdote en un ridículo desfile de modelos, cuando ni el desfile ni el sacerdote hacían falta en la cinta”.¹¹⁵

Sin embargo Neville no tuvo muy en cuenta este trabajo. Especialistas han señalado ¹¹⁶*Yo quiero* “de rocambolesca producción y divertido rodaje. Acabaría renegando de él un director con el tiempo menos dispuesto a recrear este tipo de farsas”.

Neville en muchas ocasiones no ha asumido la dirección de esta película y señalaba¹¹⁷ como su primer trabajo en España la colaboración que realizó en *La traviesa molinera* (1934). Esta obra estaba dirigida por Harry D’Abbadie D’Arrast y los diálogos eran de Neville, con quien los había bosquejado en 1927. El film se basaba en un romance popular de Arcos de la Frontera, que inspiró a Pedro Antonio de Alarcón su novela **El sombrero de tres picos** y a Manuel de Falla el ballet homónimo.

La crítica saludó con entusiasmo el advenimiento del sonoro “esplendida muestra del nuevo modelo cinematográfico”¹¹⁸. Mientras que en otras se la tildó de “aventura sin éxito”.¹¹⁹

Lo cierto es que fue una de las únicas tres películas de producción española, estrenadas en suelo patrio, como señalaba la prensa, frente a las

¹¹⁵ El Noticiero, 8 de julio de 1933. P. 3.

¹¹⁶ Entrevista a Edgar Neville. Cinegramas Nº 40.16-06-1935.

¹¹⁷ Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007) *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Alicante: Univesidad de Alicante.

¹¹⁸ El Diluvio 12-04-1932.

¹¹⁹ Ahora. 21-06-1932.

199 norteamericanas, 117 europeas, 14 versiones españolas rodadas en Hollywood y otras 7 versiones españolas rodadas en los estudios parisinos de Joinville-le-Point.¹²⁰

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR



Está claro que la mayoría eran aficionados, no grandes profesionales a excepción, claro está de Ladrón de Guevara y Rivelles, que prestaron sus voces.

¹²⁰ ABC. 02-01-1932.

La prensa explicaba que “*Yo quiero que me lleven a Hollywood* no tiene reparto. Está interpretado por un grupo de aficionados, artistas, escritores y dibujantes”.¹²¹

Se contó con la presencia de Enrique Herreros y Perlita Greco, secundados por un elenco de bellas señoritas, que daban vistosidad a un filme escaso de argumentos, pero que ya mostraba la chispa de cineasta que poseía Neville, el director más creativo de aquel entonces¹²². También se contó con el charlista Federico García Sanchiz, que conocía Hollywood de primera mano, puesto que había trabajado allí. La participación de este charlista era un atractivo muy interesante ya que contaba con un tirón muy popular. En la película García Sanchiz, según la prensa, les dirige varias alocuciones a las participantes.

Según reseña la prensa del momento García Sanchiz venía a decir “En California es la tarde ya. Hollywood muestra sus afanes de mentiras de celuloide. Y entre ellas la españolada con un mendigo que lleva la cruz de Santiago, con el torador y la procesión. Y por asunto una maja que es la hija de un marqués y un galán yanqui que la salva de que profese”.¹²³

La crítica del momento¹²⁴ señaló que entre las voces de la película se escuchaban las de Rafael Rivelles y María Fernanda Ladrón de Guevara, algo que no resulta extraño, ya que la actriz era hermana de uno de los

¹²¹ ABC. 17-07-1932.

¹²² Así lo definía al autor de este trabajo Antoñita Colomé, que trabajó con Neville en *El malvado Carabel* (1935) y *La señorita de Trevez* (1935).

¹²³ El Noticiero. 08-07-1933. P. 3

¹²⁴ Popular Film. N° 249. 31 de marzo de 1932. Pag. 16.

socios de la productora. La relación de la pareja con Star Film se vio ampliada en el siguiente trabajo de la productora donde eran protagonistas. Con anterioridad, ya habían trabajado juntos con Benito Perojo en Francia, en *Niebla* (1931).

Méndez Leite¹²⁵ destacaba el trabajo de los intérpretes que “supieron subrayar las graciosas situaciones”, y entre ellos Enrique Herreros “el inteligente dibujante, que provocó las mayores carcajadas en una breve interpretación, hacía concebir esperanzas de actor cómico con propio estilo, mucho más tarde confirmadas”.

Edgar Neville inició su vinculación con el cine tras llegar a Estados Unidos en 1929, allí tomó contacto con gentes como Mary Pickford o Douglas Fairbanks, además de iniciar una estrecha amistad con Charles Chaplin. A Fairbanks le conoció durante el rodaje de *La máscara de hierro* (1929).

Tras regresar a España volvió otra vez a Hollywood donde se le contrató de traductor y argumentista¹²⁶. En esta última estancia trabajó en *El presidio*, (1930) de War Wing y *En cada puerto un amor* (1931), de Marcel Silver. En el primero realizó la versión española y dirigió a los actores, mientras que en el segundo trabajo se encargó de los rótulos y la traducción. Hubo también trabajos fallidos como la adaptación española de una película de

¹²⁵ Méndez-Leite Von Haffe, Fernando (1965). *Historia del Cine Español I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 331.

¹²⁶ García de Dueñas, Jesús. (1993). *Nos vamos a Hollywood*. Madrid: Nickel Odeón.

Joan Crawford y otro trabajo dirigido por Harry D'Abbadie D'Arrast, y protagonizado por Maurice Chevalier¹²⁷. Asimismo filmó, con una cámara de aficionado, un corto donde aparecían Fairbanks, Chaplin (vestido de efebo heleno) y otros actores amigos.

Tras llegar a España trabaja con Star Film y posteriormente rueda dos cortometrajes cómicos *Falso Noticiario* (1933) *Do, re, mi, fa, sol, la, si o* *La vida privada de un tenor* (1934), para realizar en 1935 su primer largometraje *El malvaldo Carabel*, adaptación de la novela homónima de Wenceslao Fernández Flores. Neville dio cuerpo a una serie de películas, nuevos trabajos en el cine español, alejados del drama rural, la opereta o la zarzuela, que tenían un toque de humor original, muy próximo al cine francés.

Durante la Guerra Civil se pone al servicio de los alzados, para los que rueda unos cortometrajes de propaganda. En 1939 dirige en Roma *Frente de Madrid*.

Tras acabar la contienda vuelve a sus labores como director y guionista para llevar a cabo excelentes trabajos como *La torre de los siete jorobados* (1944) y *La vida en un hilo* (1945), de esta última Gerardo Vera realizó una segunda versión en su debú en la dirección, que tituló *Una mujer bajo la lluvia* (1991).

¹²⁷ Entrevista a Edgar Neville. Cinegramas Nº 40.16-6-1935.

Neville además de sus argumentos también afrontó la adaptación, tanto de su propia obra teatral, de clásicos, como Fernández Flores, o de nuevos valores como Carmen Laforet, de cuya novela **Nada**, realizó una versión cinematográfica, de igual título, protagonizada por su compañera y musa la actriz Conchita Montes.

HEMEROGRAFIA

FILMS SELECTOS. Nº 80, 23-04-1932.

Opinamos que...

Yo quiero que me lleven a Hollywood.

Como temo que si dijera lo que opino de esta película se convertiría mi pluma en látigo o cilicio, lo cual quiero evitar a toda costa, reproduciré lo que a raíz de su estreno dijo el distinguido crítico de “El Mundo Deportivo” don José Sagré. Demostraré, además, de este modo que no soy

yo solo el que juzga equivocada, deficiente y amoral esta primera producción de la Entidad Cinematográfica española “Star Film”. –Tomás G. Larraya-

Sinceramente he de manifestar que me duele tener que comentar el film nacional “Yo quiero que me lleven a Hollywood”. Seguramente habrá quien piense que podría pasarme sin este comentario, pero lo que yo entiendo por defensa de una cinematografía nacional me obliga a ello de manera ineludible.

El que entienda por patriotismo una ponderación injusta y desmesurada al producto nacional, anda –a mi juicio- completamente equivocado y más ahora cuando parece que, al fin, vamos a ver convertida en realidad la producción española, ya que el alentar despropósitos y ponderar cintas fracasadas puede llevar el desaliento en aquellos que parecen decididos ya a tomar cartas directamente en la creación de una cinematografía nacional.

Indulgencia para el film español es necesario, es imprescindible tenerla para llevarla al progreso, tanto más cuanto que la prensa es precisamente uno de los elementos que están llamados a colaborar más decididamente en ella, procurando mantener vivo en todo momento el sagrado fuego del entusiasmo y de la fe en aquellos que se hayan entregado enteramente a la noble causa.

Pero llevar esta indulgencia hasta el engaño o hasta un límite que pueda ser perjudicial moral y materialmente para ella, es una equivocación en la que yo, a sabiendas, no he incurrir.

No creo que haya quien pueda interpretar mis torcidamente mis manifestaciones sobre el film en cuestión o sobre los que le siguieran o se situaran en el mismo terreno; mi “hoja de servicios” –recientes son mi campaña en pro de una cinematografía nacional- es una garantía de mi imparcialidad y de la rectitud de mis opiniones.

Yo creo que es imprescindible andar “por lo serio” o no empezar, porque hacer el ridículo cuesta muy poco cuando no guían intenciones muy elevadas.

Cuando alguien, en España, se lance seriamente a la producción, encontrará en nosotros todo el aliento, y si bien se hace necesaria la “crítica constructiva” que ha de ser guía para una superación o para una eliminación de defectos –y en el terreno de esta crítica queremos que encuentren siempre nuestro nombre- no hemos de dejar de prestar nuestra más decidida colaboración y nuestro apoyo a todos aquellos que vayan a “construir”, que esta palabra tiene, para nosotros y para cuantos sueñan en la cinematografía nacional, una complejidad y una importancia que muchos no llegan a sospechar.

Pero también, por otra parte, y no vacilemos en manifestarlo de antemano y públicamente, hemos de dar una guerra sin cuartel a aquellos que

persiguiendo únicamente una finalidad económica, buscando sólo a explotar la incultura cinematográfica de un público que, por desgracia, existe en mayoría, desprecian en absoluto el “arte” –que no saben o no pueden comprender- y respaldándose en un improcedente “patrioterismo” nos mantienen en un estancamiento fatal del que es preciso salir a toda costa.

Ha pasado ya el tiempo de malgastar celuloide “haciendo películas”; ha llegado ahora el de hacer “buenas películas”, y todo lo que no tienda a esto, que no lleve este pensamiento en el fondo, es reprobable y es necesario recusarlo en nombre, precisamente, de la cinematografía nacional.

Y no es el mejor camino el que se ha seguido en la producción de “Yo quiero que me lleven a Hollywood”.

Esto ha sido malgastar el tiempo –tan valioso- y las energías –que tanta falta hacen- quedándonos donde estábamos o peor aún, retrocediendo.

Yo acudí a visionar el film, convencido ya de que no había de sorprenderme con descubrimientos de técnica, sino de que iba a enfrentarme con una producción modesta pero realizada seriamente, de buena fe, con ánimos de lograr, y guardaba ya en mi interior una indulgencia previa.

Pero no sólo hube de sentirme defraudado, sino que llegué incluso a la indignación.

Así, crudamente.

Yo bien sé que estas manifestaciones mías han de conquistarme enemistades que siento ya anticipadamente sin conocerlas.

Yo quisiera que ellas fueran aceptadas en otro aspecto, que no fueran molestia para nadie y que fueran sólo una advertencia que produjera sus frutos...

Hubiera sido esta obra extranjera y yo –improcedentemente, lo acepto- me hubiera callado para no herir susceptibilidades.

Pero es que se trata de un film calificado “nacional”, y es que la cinematografía española está en vísperas de creación y esta película es para ella un perjuicio considerable del que es necesario desprenderse.

Para realizar un film es necesario, imprescindible, contar con un argumento. Del género que sea, pequeño o grande, pero argumento, al fin, que tenga una lógica, aunque –sin paradoja- se base sobre una quimera.

Realizar una película improvisando un asunto, como parece ser el caso de la que nos ocupa, se llevan mil probabilidades de correr al fracaso.

Puede refutársenos que existen películas sin argumento casi, pero me permito observar que hay que tener en cuenta el género de las mismas y los maestros directores que han intervenido en ellas, que, con su inteligencia, suplen a veces el mismo asunto.

Hablando con franqueza, yo he sacado la impresión de que se ha realizado “Yo quiero que me lleven a Hollywood” de cara únicamente a efectuar un negocio. Porque éste existe, innegablemente, aun en los films malos. Por

eso, en él se usa el anzuelo del concurso, se echa mano de algunas mujeres bonitas ligeras de ropa, y de una personalidad como García Sanchiz, que, seguramente, se prestó a ello convencido de que había de tratarse de otra clase de obra, ya que en otro caso nuestra censura habría de llegar hasta él.

No hay en la película sentido artístico alguno. De cara al público siempre, con notas chabacanas, inaceptables, y que, en cambio –por desgracia-, habrá público que las acepte de buen grado, de manera que así en como va a fomentarse su cultura cinematográfica. Yo no he hallado en el film sentimiento digno alguno...; si lo hubiera, sería el primero en ponerlo de relieve y en hacerle honor.

Pero se ha ensuciado celuloide y nada más...

Realizada muda, ha sido luego sincronizada. Y el diálogo..., ¿quién será el autor que no podamos dar su nombre para poner a nuestros futuros productores en guardia?... La sincronización es lo peor que yo he visto en el cine: no concuerda casi nunca el movimiento de los labios con las palabras que se pronuncian.

Y las voces.... Nos pareció reconocer en ellas a las de Rafael Rivelles y María Ladrón de Guevara. ¿Me equivoco? En caso contrario, ¿Cómo han podido estos insignes actores, en quienes vemos un porvenir cinematográfico estupendo, prestar sus voces para una película como esta que nos ocupa? En este caso bien deben lamentarlo ahora.

Y en fin... Ojalá no se repitan cosas como esta. Ojalá que nuestra advertencia fuera aceptada en la forma que quisiéramos y que enfilaran nuevos caminos más dignos y más nobles que el que se ha seguido para la realización de este film.

Siendo así se puede contar con nosotros incondicionalmente. Y no habremos de regatearle nuestro aplauso.

-José Sagré-

FILMS SELECTOS . N° 112, 03-12-1932

Los primeros pasos del cine hablado español.

Hablando con Rosario Pi.

El cine español nos ha interesado siempre, como a todo el que sea un buen compatriota al mismo tiempo que un buen amante del cine.

Sólo esperábamos que surgiera la persona o la empresa que se lanzara seriamente a la producción de películas españolas, para emprender una campaña a favor de nuestro cine.

Los intentos aislados que se hacían, no nos permitían concebir esperanzas. Nos producían un poco la impresión de esas compañías de teatro, que se forman de prisa y corriendo, para ir a hacer algún “bolo” en algún pueblecillo, o aprovechando un día de fiesta. La intención podía ser buena, pero el resultado no podía ser otro que el que hasta ahora ha sido.

Hacía falta la empresa, si no de millonarios, si lo bastante solvente para asegurar una producción modesta, pero fija. Y, sobre todo, una organización que garantizara el cumplimiento del propósito.

En ésta disposición de espíritu nos hallábamos, cuando tuvimos el conocimiento de que la empresa había surgido y que todo en ella era esperanzador. La figura central, el alma de la organización, era una mujer. Esto y el hecho de que esa dama hubiera dejado de tomar parte activa en una casa de confecciones y modas, fundada por ella, para dedicarse de lleno a las tareas cinematográficas, avivaron nuestro interés y nos hicieron concebir el propósito de visitar a doña Rosario Pi, que tal es el nombre de la luchadora.

Nos recibió enseguida, al conocer nuestra condición de reporteros de cine, y amablemente se dispuso a ser interrogada:

-¿Es cierto que piensa usted fundar una empresa para producir películas?

-La Star Film; ya está en marcha.

-¿La organización o la producción?.

-Las dos cosas. Estamos filmado la novela de Pedro Mata **El hombre que se reía del amor**. En cuanto a la organización, espero que no pasarán dos meses sin que la convirtamos en una sociedad anónima.

Había bastado este primer cambio de palabras, para que nos convenciéramos de que estábamos ante una mujer de carácter. Rosario Pi habla con sobriedad y una energía que en vano intenta ocultarse bajo las suavidades de la cortesía y de la amabilidad. Su mirada es franca, insistente y a veces, un poco dura.

Pensamos: “Una mujer así puede triunfar en su difícil empresa”.

-¿Como se le ocurrió emprender este negocio?

-Las cosas del cine me han atraído siempre. Comencé por fundar una especie de agencia de contratación de artista de cine, por convenio con importantes casa americanas. Confeccioné un extenso fichero de posibles estrellas y de ahí nació la idea de emprender la producción de películas, aprovechando los elementos que tan a mano tenía, en vez de enviarlas al extranjero.

-¿Ha tenido que vencer muchos obstáculos?

- Permítame que no recuerde las dificultades pasadas para no pensar en las que pueden venir. Estamos a los comienzos de una empresa de tal índole y magnitud que nadie puede prever hasta donde llegaremos. Sólo le diré que estoy pletórica de confianza. Mi opinión es que para crear una empresa de esta clase, lo primero que hay que hacer es producir películas. Con la

experiencia es como mejor se corrigen los defectos de inexperiencia.

Directores, artistas, técnicos, todos irán viendo las deficiencias de su propia producción y subsanándolas en las realizaciones sucesivas. No le parece

-Desde luego, pero lo que interesa en este caso es su parecer y no el nuestro.

-Entonces seguiré exponiéndole mis proyectos, Cuando terminemos de filmar *El hombre que se reía del amor*, nos dedicaremos a la realización de otra película en la que desempeñará el papel de protagonista Rafael Rivelles.

-¿Con su esposa?

-No, replica rápidamente. Su esposa trabajará sólo en otras películas en que no tome parte él.

¿Por qué ese divorcio artístico?

-Porque basta que sean esposos, para que el amor entre ellos no tengan ningún atractivo ni interés para el espectador.

-Es una observación muy femenina.

-María Fernanda trabajará con Fleta.

-¿Con Fleta?

-Acaso no le parece un grato elemento para el cine sonoro.

-¡Qué duda cabe! Pero, la verdad, no se me habría ocurrido pensar que Fleta estuviera dispuesto a trabajar en el cine.

-No sólo está dispuesto, sino que tiene mucho interés en hacer un ensayo....y voy a terminar con el tema de los proyectos. Nos proponemos producir seis o siete películas al año, además de otros cortometrajes y la primera que presentaremos irá acompañada de unas charlas de María Fernanda Ladrón de Guevara.

-Otra sorprendente novedad.

-La más sorprendida ha sido ella, pues ignoraba que tuviera condiciones de charlista y lo ha descubierto casualmente.

Dimos la conversación por terminada en este punto. Ahora sólo nos resta desear desde estas páginas mucho éxito a Rosario Pi, ya que su triunfo redundará en beneficio de todos lo que de verdad amamos al cine.

FILMS SELECTOS. N° 34, 06-06-1931.

García Sanchiz concede una charla para Films Selectos.

Acaba de pasar por Barcelona su tolerante sonrisa de hombre de mundo, su melena beethoviana y su brillante talento, este artífice primoroso de la palabra, orfebre de la imagen que ha hecho de sus charlas líricas el más ameno, encantador y cultural espectáculo selecto. No satisfecho, su espíritu

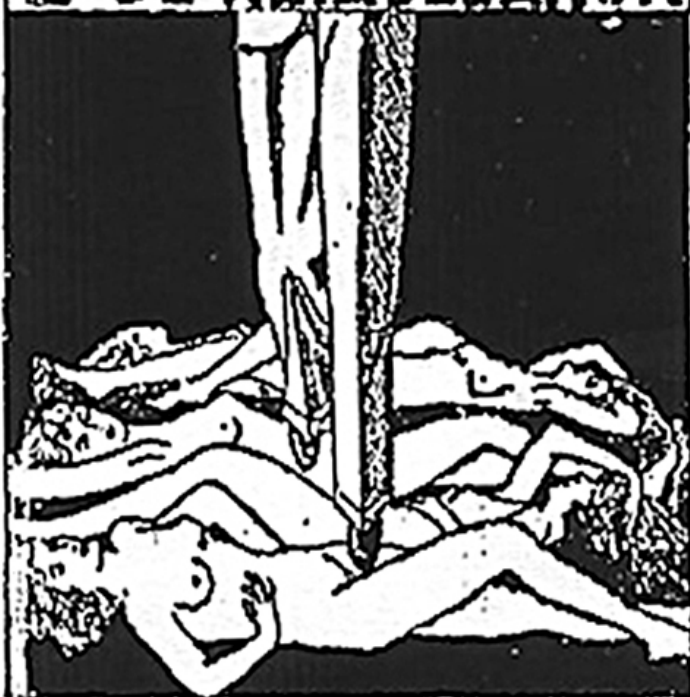
–inquieto y soñador de juglar medieval- con los lauros alcanzados en los ámbitos del mundo por su nueva estética de la oralidad; rivalizándose a si mismo en un noble y logrado anhelo de superación, ideó El clamor, periódico parlante, del cual es director, redactor, administrador y repartidor...su estilo –delicioso cocktail de anécdotas, fina ironía, erudición histórica, chiste, sentimentalidad y mucha galanura....

6.1.2. EL HOMBRE QUE SE REIA DEL AMOR

CALLAO

SABADO DE GLORIA,
ESTRENO

EL HOMBRE QUE SE REIA DEL AMOR



MUJERES SIEMPRE MUJERES!
AL FINAL LLANTO DE AMOR.

Una vez más el acontecimiento
de la temporada...
a mejor película española realizada
hasta el día por

María Fernanda Ladrón de Guevara
y

Rafael Rivelles.
STAR FILM

FICHA TÉCNICA ¹²⁸

Productora: Star Film.

Nacionalidad: Española.

Fecha de Producción: 1933.

Director: Benito Perojo.

Guión: Benito Perojo.

Argumento: basado en la novela homónima de Pedro Mata.

Música: Luís Patiño.

Regidor: Manuel Miralles.

Temas musicales: “El girasol” (vals); “Cubanita sabrosa” (son); “Flor de trattoria” (napolitana).

Fotografía: Arthur Porchet y Agustín Macasoli.

Ayudante de Fotografía: Adrien Porchet.

Técnico de sonido: Jean Pissavin.

Maquinista: Sergio Rosetti.

Decorados: Fernando Mignoni y Henri Boulanger.

Vestuario: Jérôme.

Estudios: Estudios Orphea.

¹²⁸ Extraída de Gubern, Román. (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Ministerio de Cultura. Filmoteca Española.

Rodada en Barcelona, Sitges, Costa Brava y Costa de Garraf. Nápoles (Italia).

Distribuidora: Exclusivas Diana.

Estreno: 15 de abril de 1933 en el Cine Callao de Madrid; 15 de abril de 1933 en el Cine Fantasio de Barcelona.

Soporte: 35 mm. , 8 bobinas , 2.800 m.

Intérpretes: Rafael Rivelles (Juan Herrero); María Fernanda Ladrón de Guevara (Addy); Ricardo Nuñez (Enrique Mendoza); Rosita Díaz Gimeno (Carmen); Gabriel Algara (Manolo); Antoñita Colomé (napolitana); Pilar Soler (camarera); Julio Ros (Mr. Whist); José Rivero (guía del Vesubio); Mercedes Prats (Alicia).

STAR FILM.

CALLAO

HOY TARDE ESTRENO

El hombre que se reía del amor.

CANTADA Y HABLADA EN ESPAÑOL

Maria Fernanda Ladrón de Guevara
Rafael Rivelles

DIRECTOR:
BENITO PEROJO

MUSICA:
MAESTRO PATIÑO

Rosita Díaz Gimeno

Unos japos de hombre que buscan avidos la boca de la mujer... Un corazón encendido en un amor impetuoso, jamás saciado... Desfile de mujeres bellas, víctimas del amor pasajero del protagonista. Viajes; vida de fantasía; risas, lágrimas... El drama sentimental de muchos corazones desengañados... La tragedia callada de aquel corazón que todo lo consagró al amor y que acaba sin encontrar el amor que soñara. Es la gran película del amor; la película de todos los públicos y de todos los países. Un hombre, muchas mujeres; lujo, trivialidad, risas, llantos... La vida, en fin.

P2-21

-GREGORY-

ARGUMENTO¹²⁹:

Juan Herrero es un reputado seductor de la alta sociedad barcelonesa. Cenando con un amigo, en un distinguido salón, queda fascinado por la elegante y hermosa Addy. Aunque la acompaña Mr. Whist, su amante americano, Juan la encuentra irresistible. Tal es así que al saber días después que ha partido sola hacia Roma, emprende viaje hacia la ciudad eterna, seguro de dar con ella. En el lujoso hotel donde se aloja, aparece como por embrujo la bella dama. Un cruce de miradas propicia que no tarden en iniciar una animada conversación, a pesar de su juventud, Addy ya es viuda, y de un hombre rico por más señas, pero con una interesante lista de amantes a la que Juan Herrero aspira a poner final. Al día siguiente se desplazan a Nápoles para visitar el estremecedor cráter del Vesubio. El poderoso influjo del volcán desata las pasiones y, de regreso al hotel, deciden pasar esa noche en la misma habitación. No obstante al amanecer ella se marcha sin dejar rastro. De vuelta a Barcelona, el automóvil casi atropella a Carmen, una joven que pasa por una mala racha y cuyo atractivo no deja indiferente al contumaz conquistador. Convencido de que caerá en sus brazos la invita a cenar. Más allá del romance casual, la chica se acaba enamorando, aunque siente cierta distancia en su adinerado amante cuando le sugiere que aproveche sus aptitudes en el baile y en la canción de cara a labrarse su propio porvenir. Al cabo de unas semanas Juan asiste satisfecho

¹²⁹ Extraído del Catálogo de la Filmoteca Española, contrastada con la novela original.

al exitoso debú teatral de Carmen. Pero más tarde en el camerino, observa con algún resquemor el saludo efusivo que dedica el escultor Enrique Mendoza a la nueva estrella de la escena, a quien conoce desde que eran estudiantes. A la mañana siguiente, Addy se presenta inesperadamente en casa de Juan, que por un momento evoca el fulgor junto al Vesubio, sin embargo, solo viene a despedirse de él antes de marcharse a París y su trato distante sugiere que desea una relación cordial, pasando por alto su fugaz aventura amorosa. De nuevo en el teatro, Enrique comenta con Carmen sus reservas sobre las intenciones de Juan Herrero, hasta que advierte su presencia. Entonces el escultor se marcha azorado y Juan ruega a la muchacha que no vuelva a verlo. Un prestigioso bailarín ruso, de gira por Europa, contrata a Carmen para su espectáculo, y correspondiendo a su cariño y dedicación Juan acepta ir con ella. Durante una animada velada en París, en un cabaret, coinciden por casualidad con Mr Whist y con Addy. Hechas las presentaciones, el americano pide baile a Carmen, mientras Juan y Addy, en un reservado, sucumben a su pasión. Abandonan a sus respectivas parejas y marchan lejos. Dos años después viven en Villefranche, en la Costa Azul, pero su relación se ha deteriorado notablemente y él se dedica a flirtear con una jovencita. Un día Addy descubre la infidelidad de Juan y le pide que se vaya para siempre. Recién vuelto a Barcelona, una llamada telefónica le comunica el suicidio de Addy. Atribulado y confundido busca consuelo en Carmen, cuyo paradero

consigue averiguar. Demasiado tarde, puesto que ha dejado el mundo del espectáculo para casarse con Enrique y cuidar de su hijito. Juan, echa a andar calle abajo, mientras anochece.

RODAJE

Esta película se rodó a principios de 1933, y la prensa especializada daba cuenta del montaje en marzo de 1933¹³⁰.

En principio existía la idea de hacer dos versiones una española y la otra francesa, interpretada ambas por Ladrón de Guevara¹³¹.

La película presentaba un argumento descarnado que no fue ajeno a la Censura, quien la prohíbe tajantemente el 16 de septiembre de 1938¹³². Posteriormente la Junta Superior de Censura Cinematográfica la revisa el 6 de noviembre de 1940 y decide permitir su proyección, pero con los siguientes cortes: suprimir el nombre de Rosita Díaz Gimeno del reparto, fundido del abrazo de Rosita y Ricardo Nuñez, la escena en la que se ve al protagonista hablar por teléfono con una mujer, mientras tiene otra en

¹³⁰ Cinema. Nº 13. Marzo de 1933.

¹³¹ Mundo Gráfico, 2 de Noviembre de 1932.

¹³² Expediente de la película. Expediente 282, Caja 32809. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares. Madrid.

brazos a quien besa, la escena del cabaret y la del suicidio. El suprimir a Díaz Gimeno del reparto, tiene una explicación que veremos más adelante. Posteriormente se volverá a revisar, el 20 de octubre de 1943, y se tacha de “pornográfica e inmoral”, por lo que se prohíbe, aunque el estado de la película debía ser lamentable, ya que los propios censores señalan que “la copia está deteriorada, por lo que no podría exhibirse”.

La película despertó la atención antes de su estreno y era algo lógico, ya que tras el exceso de filmes hispanoparlantes realizados o bien en Hollywood o en Joinville, donde participaron la mayoría de los actores del periodo republicano, esta es la segunda película sonora cien por cien española, y además con sonido en directo. Había habido otro intento con *Carceleras* (José Buchs, 1932) que pese a las expectativas levantadas no consiguió los logros prometidos. Sin embargo con el filme que nos ocupa ahora la crítica fue muy explícita ya que aseguraban que la misma servía “como demostración de que en nuestro país, con medios mucho más escasos que en otros países productores, puede realizarse una obra de cien digna y capaz de enfrentarse con la mayoría de películas hechas en otros países”.¹³³

La película es clasificada como drama psicológico en el Catálogo de la Filmoteca, y así se engloba en un conjunto de películas que estuvieron muy en boga en esos años, a remolque de la tendencia de dramas con

¹³³ La pantalla barcelonesa. Popular Films, nº 349, 24 de abril de 1933.

trascendencia de películas que en Hollywood se llevaron cabo en los años treinta como podrían ser *Cautivo del deseo* (*Of human bondage*, John Cromwell, 1934) o *Jezabel* (*Jezabel*, William Wyler, 1938).

En España según el Catálogo de la Filmoteca se realizaron producciones de este tipo en títulos como *Sierra de Ronda* (Florian Rey, 1933); *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavin, 1934); *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1936); *Marianela* (Benito Perojo, 1940); *¡No quiero...no quiero!* (Francisco Elías, 1938); *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, 1936).

De este conjunto de películas apuntar que fueron títulos de gran éxito y con gran trascendencia de público y crítica, quizás este tipo de filmes donde las barreras entre el bien y el mal estaban muy difusas fueron más propicias en los años treinta en España, después tras la instauración de la censura franquista este tipo de argumentos eran rechazados desde las instancias oficiales. Valga como ejemplo las dos películas referidas de Perojo más arriba.

La película tuvo un gran éxito de público desde su estreno, que fue destacado con carteles del filme, a media página, en periódicos como ABC.

Para las sesiones del primer día se agotaron las entradas tanto de tarde como de noche¹³⁴.

Lo cierto es que el filme se alejaba de los tradicionales argumentos del cine español, acercándose a otro tipo de producciones más propias del cine norteamericano, que del español. Es decir se aleja del estereotipo de cine, rural, religioso o españolada, para asimilarse a otros contextos. Tal era su factura que la censura franquista revisió el filme en 1943 y dictaminó su prohibición total, lo que originó su abandono y posterior desaparición.

Esta película supuso la puesta en marcha de los estudios Orphea, liderados por Francisco Elías, uno de los pioneros de nuestro cine, que realizó la primera película sonora española *El misterio de la puerta del sol* (1929), rodada con el sistema francés Phonofilm.

ESTUDIOS SOBRE LA PELÍCULA. CRÍTICAS

Francisco Elías asegura en sus memorias que con esta *película que Perojo lleva a término con toda felicidad, los cinematografistas españoles comienzan a darse cuenta de una nueva, extraña, pasmosa e inconcebible realidad. En España pueden hacerse películas habladas como en el extranjero*¹³⁵.

¹³⁴ ABC.16-04-1933.

¹³⁵ Caparrós Lera, José (1992). Elías Francisco. *El cine español y yo. Memorias de dos pioneros*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas. P. 35.

OPINAMOS QUE...

24 horas. — Local de estreno: Coliseum. — Distribución: Paramount. — Procedencia: Americana.

Película de fondo profundamente dramático, con cierta tendencia a la tragedia, presenta un asunto de psicología netamente americana, si no original bastante interesante de por sí, pero sensiblemente perjudicado por la falta de claridad en su exposición que lleva irremisiblemente al público a un absoluto divorcio con el mismo.

La primera mitad de la obra es, sin embargo, muy apasionante y prometedora y tiene momentos de gran emotividad e interés. Luego el asunto queda diluido y confuso y el film desciende de tono sin llegar ya, en ningún otro momento, a aprisionar con bastante fuerza el interés del respetable.

En la interpretación hallamos a Kay Francis bella y elegante y a Miriam Hopkins maestra en el gesto y en la expresión. Clive Brook, dentro de su natural corrección, netamente inferior a anteriores interpretaciones.

Dos días felices. — Local de estreno: Fantasio. — Distribución: Febrer y Blay. — Procedencia: Alemana.

Film destinado a hacer pasar unos momentos divertidos, relata las peripecias de un pobre burgués que huyendo del mundanal ruido alquila una casa de campo a donde se retira con su familia creyendo poder vivir una vida apacible y tranquila. Pero la criada le resulta respondona y en lugar de hallar allí la tranquilidad ve por el contrario aumentadas las molestias, pues además de los ruidos campestres, con el inevitable coro gallístico que le arranca de la cama a las cinco de la madrugada, ha de sufrir la falta o la escasez de muchos elementos indispensables que vienen a aumentar sus problemas y su intranquilidad.

Asunto con materia sobrada para dar lugar a una película extraordinariamente cómica queda reducido, en cambio, a algunas — pocas — situaciones francamente regocijantes perdidas en la extensión de un film, dentro de su brevedad, alargado con exceso.

Película más bien indicada para el público alemán, susceptible de acusar la comicidad que hemos de suponer residente en el diálogo, resulta para el público español un film de gracia algo forzada e insipida.

La obra, en cambio, es bien interpretada y mejor presentada.

El hombre que se reía del amor. — Local de estreno: Fantasio. — Distribución: Exclusivas Super Film. — Procedencia: Española.

He ahí al fin una película netamente, racialmente española, que no sólo tiene ya un valor positivo, sino que demuestra asimismo las grandes posibilidades de la producción nacional. Alentadora es esta película para aquellos que hemos venido confiando y propugnando sin desmayos una cinematografía propia y al mismo tiempo creemos que ha de tener la virtud de hacer abrir los ojos a la realidad a los más reacios.

«El hombre que se reía del amor» tiene todo el carácter de un film logrado

entre la producción hispanoparlante que nos ha llegado de Hollywood y de Joinville y ello es tanto más meritorio cuanto que por ahora no se puede aún contar en España con la abundancia de elementos técnicos de que se dispone en aquellos centros productores.

Sinceramente regocijados, queremos, pues, antes de entrar en un análisis crítico del film, manifestar que, contrariamente a lo que ha venido sucediendo con sus predecesores, éste ya no ha de basarse para su éxito única y exclusivamente en razones de orden moral, ni en patricismos mal entendidos, puesto que «El hombre que se reía del amor» encierra valores suficientes para triunfar por sí solo, por sus propios méritos. Y no sólo ello, sino que es considerado por nosotros muy superior a la mayoría de films hispanoparlantes que han venido del extranjero.

¿Quiere ello decir que se trata ya de un film perfecto, de una obra de elevadísima categoría? Muy lejos estamos de afirmar tal cosa. «El hombre que se reía del amor» tiene, como toda cosa humana, sus defectos, pero éstos son tan leves, tan ínfimos, comparados con

ceso de teatralismo. Declama algo enfáticamente y su gesto no responde a lo que debe ser el gesto cinematográfico. Rivelles campea una silueta de tenorio empedernido, simpática y atractiva y su dicción clarísima lo hace mayormente agradable.

Rosita Díaz Jiménez, colocada sobre el papel en segundo plano, adquiere en realidad el relieve de la principal protagonista. Ella roba materialmente la cinta. Su alegría, su ingenuidad nada afectada, su simpatía personal, su dinamismo innato, aun pese a cierta monotonía declamatoria, dan a la cinta, en los momentos en que ella interviene, mayores atractivos, más movilidad.

Antoñita Colomer, Ricardo Núñez, Gabriel Algara, etcétera, quedan discretos en los respectivos papeles.

Film, antes que otra cosa, muy agradable, interesante y aleccionador. «El hombre que se reía del amor» señala un avance notabilísimo en la producción española que no dudamos hemos de ver superado en la siguiente realización de su editora.

Desde estas columnas queremos nuevamente felicitarla y asegurarle nuestra fe en su obra y nuestro apoyo más decidido.

Nagana. — Local de estreno: Cataluña. — Distribución: Universal. — Procedencia: Americana.

Film espectacular que relata las aventuras de una expedición científica a las regiones africanas atacadas de la enfermedad del sueño para descubrir y combatir el microbio que produce esta terrible plaga; es interesantísimo durante toda su primera mitad, en la cual se coloca a un plano bastante elevado. Sin embargo, la anécdota que pretende servir de fondo a la obra se complica luego excesivamente, degenerando en un film de aventuras vulgar, lleno de convencionalismos y netamente infantil.

Las situaciones más absurdas se suceden sin interrupción hasta llegar al inevitable final feliz en la novela amorosa, romántica e inverosímil.

Tiene el film una interpretación excelente y algunos momentos espectaculares en la caza de fieras dignos de ser destacados.

Tres rubias. — Local de estreno: Fémica. — Distribución: Artistas Asociados. — Procedencia: Americana.

Comedia trivola saturada de juventud, de belleza y de alegría, esta nueva producción de Samuel Goldwyn, si bien se halla basada en un asunto absolutamente convencional, es, sin embargo, muy agradable y simpática.

Tres mujeres, tres bellísimas jóvenes rubias, alocadas, graciosas, dinámicas, que se dedican al provechoso deporte de cazar el dinero a los pobres desgraciados que se dejan seducir por sus encantos, constituyen el triángulo subyugador del cual parte el tema de la obra. Ina Claire, John Blondel y Madge Evans son las tres encantadoras muchachas que perturban con su belleza y su radiante juventud este film intranscendente pero que se ve con mucho agrado.

DON VO DOBLE



la película mejor realizada en España, que aun los más pesimistas habrían de manifestarse satisfechos y esperanzados en la labor de la productora «Star Film» que ha sabido ofrecernos ya una película técnica y artísticamente tan mejorada.

Lo más destacable en «El hombre que se reía del amor» es, desde luego, la labor directriz. Benito Perojo ha vertido en esta obra toda su larga experiencia del cinema amasada con una labor bastante extensa y un aprovechado estudio en los centros productores extranjeros.

La exposición del asunto es clara y acertada; la mayoría de escenas son, antes que otra cosa, esencialmente cinematográficas; la cámara enfoca generalmente las escenas desde variados y artísticos ángulos y planos. Pero lo que más nos ha agradado de la labor de Benito Perojo es su gusto, su gran acierto en la elección de escenarios naturales que permiten, como fondo de la obra, una sucesión de paisajes nacionales de una luminosidad y una belleza maravillosas.

Figuras protagónicas de la obra lo son María F. Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles. La primera peca de un ex-

Perojo afronta la adaptación de esta novela de igual título, tras haber llevado con anterioridad al cine otra novela de Pedro Mata *Corazones sin rumbo* (1928), siendo hasta el momento el único realizador que ha llevado

al cine los argumentos de Pedro Mata. En Méjico si que se ha realizado un trabajo sobre este novelista *Un grito en la noche* dirigida en 1949 por el español exiliado Miguel Morayta e interpretada por dos de las estrellas cinematográficas de aquel entonces Sofía Alvarez y Rubén Rojo. La película sigue la misma línea argumental de la novela, el protagonista es un hombre cosmopolita, que va de un a lado a otro, viajando por las capitales más importantes de Europa y viviendo idilios breves y fugaces en cada uno de los lugares, que visita.

Se trata de una novela con un argumento un tanto ligero y superficial, pero con un mensaje moral tremendo ya que al final el protagonista, queda solo y abandonado, por haberse reído del amor. Se trata de personajes esquemáticos, donde las mujeres tienen un gran protagonismo ya que Carmen y Addy plantean dos tipos de mujeres distintas, pero que al final demuestran tener una personalidad importante, ya que la primera decide suicidarse asqueada de la vida que ha llevado y la segunda escoge un tipo de vida que en aquel momento suponía una estabilidad y seguridad para la mujer.

También se destaca la labor de la producción: “con este film España ha dado un paso en firme en la producción cinematográfica. Es la mejor película nacional y una promesa de que aquí se pueden hacer y se harán

El hombre que se reía del amor

PELÍCULA ESPAÑOLA
EDITADA POR
STAR-FILM

DEMUESTRA CUMPLIDAMENTE
QUE EN ESPAÑA SE PUEDEN
HACER BUENAS PELÍCULAS



se basa en una emocionante y psicológica novela del celebradísimo escritor Pedro Mata, y ha sido llevada a la pantalla por el conocido director español Benito Perojo, el cual ha superado en mucho toda su labor anterior, pues en esta película ha logrado dar una extraordinaria movilidad a la cámara y obtener un ritmo absolutamente cinematográfico aun en los momentos en que es imprescindible el diálogo.

Los papeles de los protagonistas están a cargo de los admirados actores *Maria Fernanda Ladrón*

Así opinaban todos los que asistieron a la prueba privada de esta primera producción de la Star Film, editora española de películas, que sin aspavientos ni halagüeñas promesas, sin pretensiones financieras ni fantásticos proyectos ha logrado hacer en España, y con elementos españoles, una película que puede parangonarse sin desmerecer con muchas de las producidas en otros países de larga historia y producción cinematográfica, países que cuentan con toda clase de medios técnicos y con hábiles y acostumbrados manejadores de ellos.

El argumento de

EL HOMBRE QUE SE REÍA DEL AMOR



FILMS
SELECTOS
136

películas que no tendrán nada que envidiar a las mejores producciones extranjeras".¹³⁶

¹³⁶ Resumen del año cinematográfico en España. Films Selectos, nº 156, 7 de octubre de 1933. P. 31.

El historiador Rotellar destacó mucho los valores del filme:

“En el film, cuyo ritmo estaba bien cuidado, el drama de la soledad estaba resuelto en unos pocos planos ambientales, bien sobreimpresionando el deambular de Herrero por las calles, o para crear en el personaje perplejidad y desaliento. El suicidio como desenlace, era un camino para aquella sociedad en la que la vida ofrecía muchos motivos gratos para ser vivida. La moraleja iba contra todo lo que significase ocio y desapego hacia los deberes....Perojo hacia su advertencia moral, que contradecía los excesos de Herrero ofrecidos minuciosamente en el film, y este don Juan acabaría burlado y anulado por el amor verdadero”¹³⁷

Abundan en las mismas características “sinceramente hemos de confesar-y lo hacemos con toda satisfacción- que la visión cinematográfica de la novela de Pedro Mata es la primera película hecha en España, adentrada en la técnica moderna y plenamente conseguida. Benito Perojo su realizador, demostró en esta cinta una capacidad bien definida, que marca una nueva orientación a la industria cinematográfica española.....La novela de Pedro Mata, llevada al celuloide adquiere un tono dinámico y expresivo, de hondo sabor humano”.¹³⁸

¹³⁷ Rotellar, Manuel. (1977). *Cine Español de la República*. San Sebastián: XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

¹³⁸ Mundo Gráfico, 19-04-1933.



Algara y otros muchos que han puesto todo su saber y entusiasmo en esta producción española, hecha por completo en España, que

Se estrena
HOY
Sábado de Gloria
EN
FANTASIO

de Guevara y Rafael Rivelles, que tan ruidosos triunfos obtuvieron en cuantas películas españolas editadas en Norteamérica actuaron; triunfos a los que habrán de añadir el que lograrán por su magnífica actuación en

EL HOMBRE QUE SE REÍA DEL AMOR

Secundan a esta admirada pareja tan buenos actores y actrices como Rosita Díaz Gimeno, Antonita Colomer, Julio Roos, Gabriel



El hombre que se reía del amor

tiene una bella música del maestro Patiño, una enorme cantidad de escenarios, una diversidad extraordinaria de escenas, que se desarrollan en pintorescos lugares, en elegantes salones, en suntuosas habitaciones. En ella podréis ver bellísimos paisajes de España e Italia que os deleitarán, escenas deportivas y otro sinnúmero de cosas que contribuyen a que sea

EL HOMBRE QUE SE REÍA DEL AMOR

una película que demuestra cumplidamente que en España se pueden hacer buenas películas.



FILMS
SELECCION
19

La crítica fue elogiosa con el filme¹³⁹ *“El hombre que se reía del amor,* basada en una novela de Pedro Mata, ofrece bastantes aciertos, entre los

¹³⁹ Cinema. N° 14. Abril de 1933.

cuales destaca la interpretación, la fotografía y los decorados...La fotografía bien lograda no desmerece de la que nos ofrecen muchas películas extranjeras que llegan a Europa precedidas de bombo y platillo. Y si quieren ustedes saber más observen la imponente cola que tarde y noche se forma frente a los cines que proyectan actualmente la película”.

Luis Gómez Mesa¹⁴⁰ asegura que esta película “de tono mundano ofrecía el atractivo de que incorporaban a la pareja protagonista María Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles, un matrimonio que gozaba de mucha popularidad por sus éxitos en el teatro y ambos con experiencia en los ámbitos del cine”. En la película había “muy poco de las peculiaridades novelísticas de su autor, por no ser las más definidoras de su obra”.

Los críticos destacaron como esta película se alejaba de las versiones hispanoparlantes que se hacían en Joinville y además destacaban la labor de la productora “Rosario Pi no quiere que sus producciones sean un cocktail híbrido iberoamericano, y menos aun yanqui-español. Con una mezcla así no es posible hacer cine genuinamente español....Como es ésta la orientación que inicia la Star Film señalamos su labor como el primer paso

¹⁴⁰ Gómez Mesa, Luis. (1978). *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Filmoteca Nacional. P. 176.

decidido y en firma para que España logre su independencia cinematográfica y deje de ser colonia de nadie”¹⁴¹.

Está claro que en la película, Perojo, deja señal de su estilo, ideología y valores. Un hombre acostumbrado a trabajar con argumentos de alta comedia, y a aportar valores de libertad en su trabajo, lógicamente debía dejar su sello en la película. Perojo busca una historia donde no se hace justicia con el desgraciado, donde se presenta a una mujer desvalida, a la que no se le devolverá el amor que ha entregado. Perojo escoge una novela que tiene una determinada crítica de la sociedad, puesto que la protagonista no recibe el amor que ha entregado.

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

La pareja protagonista del filme fueron dos de las estrellas más importantes del momento, que además eran pareja en la vida real, y que tuvieron una hija, Amparo Rivelles, que fue una de las actrices más importantes del cine español durante los años cuarenta y cincuenta.

¹⁴¹ Santos Mateo. Hacía un cinema español. Popular Films. N ° 334. 5 de enero de 1933.

La pareja Rivelles-Ladron de Guevara se fragua en 1922 con su matrimonio, tras el que fundan compañía teatral propia para iniciar su carrera cinematográfica con Perojo, con quien ruedan en 1930 *El embrujo de Sevilla*, al que seguirán en 1931 *Niebla*, ambas rodadas en París. Durante su periplo cinematográfico también acuden a Hollywood, donde participan en versiones hispanas como fue *La mujer X* (1931), de Borcosque. Tras su separación en 1934, Rivelles sigue cosechando grandes éxitos en la pantalla, como fue *Carmen, la de Triana* (1936), de Florian Rey, y de pareja con Imperio Argentina, con quien iniciaría una relación sentimental, el excelente Quijote que interpretó en la película que Rafael Gil hizo de la célebre novela de Cervantes en 1947 o el padre superior en *Marcelino, pan y vino* (1954), de Ladislao Vajda. María Fernanda Ladrón de Guevara, no siguió con una carrera continuada, ya que desde 1934, que participó en *Odio*, hasta 1948, solo volvió en dos ocasiones, para *Rosas de otoño* (1943) de Juan de Orduña y *Sabela de Cambados* (1949) de Ramón Torrado, donde trabajaba con su hija. En la década de los sesenta y setenta participó en algunas producciones, pero sin ocupar papeles protagonistas.

Rosita Díaz Gimeno, que tiene un importante papel en la película, tuvo muy buena crítica en un artículo firmado por Luís Gómez Mesa¹⁴² “Rosita a su regreso de Joinville, sucursal europea del imperialismo fílmico de Yanquilandia- es una esperanza, una posibilidad cinematográfica española.

¹⁴² Films Selectos. N° 134.

Y con esta base es contratada para interpretar un papel de realce en *El hombre que se reía del amor*, según la novela de Pedro Mata. Y del naufragio general en que se hunde esta película solo se salva ella”.

Sin embargo como vimos anteriormente la censura ordena que sea retirada de los títulos de crédito, ya que se casó con Juan Negrín, hijo del último presidente de la II República Española, con cuya familia se exilió. Tras haber sufrido varios avatares en la contienda, ya que fue capturada por los rebeldes en Córdoba, como rehén, (en dicha ciudad rodaba *El genio alegre*, de Fernando Delgado) y tras ser liberada en Francia pasó, a la zona republicana, para reunirse con su familia. Esta película se acabó de rodar los últimos planos con una doble de luces de Díaz Gimeno de espaldas. La película se estrenó y aunque ella es la protagonista no aparece en los títulos de crédito, eso si contaba como protagonista con Fernando Fernández de Córdoba, muy popular en los años cuarenta por haber leído por Radio Nacional de España, el famoso bando del final de la Guerra Civil Española. Aquel que comienza con la frase de “cautivo y desarmado el ejército rojo...”.

La película fue proyectada por Televisión Española en su segunda cadena en el programa sobre cine español, el 8 de agosto de 2015, y Díaz Gimeno sigue sin aparecer en los títulos de crédito, algo lacerante y hasta chusco, ya que el inicio del filme se abre con el reparto donde detrás de cada nombre hay imágenes de este, desempeñando su rol. Paradójico que no se haya resuelto

todavía ese entuerto e injusticia con una de las grandes actrices del cine republicano. Además de ser una mujer generosa y buena compañera, como en muchas ocasiones me contó Antoñita Colomé, Díaz Gimeno intercedió ante el Estado Español, cuando Pilar Miró era directora general de Cinematografía, para que se hiciera de una copia de la versión hispana de la producción norteamericana *Angelina o el honor de un brigadier* (Louis King, Miguel de Zárraga, 1935). La película inspirada en la obra homónima de Enrique Jardiel Poncela, cuyo nombre de la protagonista era el de la hija del autor teatral es una divertida comedia que cuenta entre sus protagonista con José Crespo o Julio Peña, grandes estrellas de aquel entonces.

Antoñita Colomé tiene un papel secundario en esta película con la que inicia su colaboración con Perojo en diversos trabajos. Antes de iniciar su participación en *El negro que tenía el alma blanca* (1934) decía la actriz al respecto¹⁴³ “corramos un velo en todas mis actuaciones hasta El hombre que se reía del amor. Entonces con la canción en la taberna pude lucirme. Gusté a Perojo y apenas se le ha presentado la ocasión me ha dado un papel de protagonista como tengo en el negro que tenía el alma blanca. Eso es una película y eso es un papel”.

En esta película Colomé canta una canción titulada El girasol, pero también apuntaba que dobló en una escena a Rosita Díaz Gimeno.

¹⁴³ Films Selectos. N° 183.

La actriz consideraba a Perojo el más afrancesado de los realizadores de aquel entonces¹⁴⁴. Esa misma opinión tenía un crítico sobre Perojo, a quien por ello tachaba de carecer de estilo propio¹⁴⁵.

Colomé desarrolló una celebrada carrera, trabajando en *La señorita de Trevélez* (1935), y *El malvado Carabel*, ambas de Edgar Neville, *Rataplán* (1935) de Francisco Elías, *Héroe a la fuerza* (1941) de Benito Perojo, *El frente de los suspiros* (1942) de Juan de Orduña o *El crimen de Pepe Conde* (1946). Sus interpretaciones se caracterizaban por su impronta y natural gracejo, además de ser una de las bellezas más inusuales de aquel entonces, ya que recordaba más bien a una artista de fuera de nuestras fronteras. Una gira musical por Sudamérica la alejó del cine a lo que contribuyó fijar su residencia en Sevilla, alejada de los circuitos de Madrid. Fue rescatada en los años ochenta para dos películas, *Los alegres bribones* (Pancho Baustista, 1982) y *Pasodoble* (José Luis García Sánchez, 1988). Ricardo Núñez fue el actor de este reparto que más trabajó con Perojo, ya que participó en seis filmes, además de participar en labores de producción, que incluyeron también las películas dirigidas por Perojo en Argentina. Núñez debutó en el cine en *El pilluelo de Madrid* (Florian Rey, 1926), tras esta inició una carrera prolífica donde destaca su papel de

¹⁴⁴ Así lo define Antoñita Colomé al autor de este trabajo. Perojo quedó prendado de la actuación de la actriz, una belleza fuera de lo común en aquel entonces, que más recordaba a una estrella francesa que a una de España. Colomé inició su colaboración con Perojo en esta película, a la que seguirían *El negro que tenía el alma blanca*, *Crisis mundial*, ambas de 1934, y *Héroe a la fuerza* 1941

¹⁴⁵ Hernández Girbal Florentino. El cine español necesita directores. Cinegramas. Nº 9.11-11-1934.

coprotagonista de *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1927), que supuso en descubrimiento de Imperio Argentina en el cine español.

La carrera de Perojo se inicia en 1913 donde dirige e interpreta varios cortos cómicos, junto a su hermano José. Será en 1924 cuando en la productora Films Benavente SL, fundada junto al Nobel del Literatura Jacinto Benavente, inicia su trabajo como realizador de largometrajes.

La mayoría de estos trabajos se rodaron en estudios franceses, aunque los exteriores se filmaron en España. Su vinculación con la industria francesa se inició a mediados de la primera década de siglo, tras lo que nunca dejó de contar con técnicos del país galo, lo que benefició el acabado artístico de sus filmes¹⁴⁶.

Pertenecen a esa época *Para toda la vida* (1924), *Más allá de la muerte* (1924), *Boy* (1925), *La condesa María* (1927) o uno de sus grandes éxitos *El negro que tenía el alma blanca* (1927), del que rodó una versión sonora en 1934.

Estas películas y sus trabajos posteriores le convierten en uno de los más afamados directores españoles.

Su singular toque de elegancia le convierte en el director más sofisticado y europeo de España. Eso hace que la crítica se lance contra, él en algunas ocasiones tachándole de frívolo y cosmopolita.

¹⁴⁶Canovas Belchí, Joaquín T. (1997). *La condesa María. Antología Crítica del Cine Español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra. P. 72.

Sin embargo los actores que trabajaron con él se encontraban cómodos, como es el caso de Antoñita Colomé¹⁴⁷ “él era un director elegante, sofisticado, afrancesado. Todo era fino, pero también se decían cosas, se hablaba de todo, pero sin subir el tono”.

Perojo vuelve a trabajar en España con esta película, ya que durante varios años había realizado versiones hispanas, fuera de nuestras fronteras, pero la puesta en marcha de los estudios Orphea le animan a regresar y contribuir al desarrollo del cine autóctono.

Perojo fue un realizador singular dentro de la industria española, ya que tenía influencias de corrientes europeas, que le otorgaban un toque cosmopolita y elegante a su trabajo, que en ocasiones era denostado por la crítica.

Tras su regreso a España se convierte en el promotor de las grandes estrellas y en uno de los directores de mayor talento que dio grandes obras como la versión sonora de *El negro que tenía el alma blanca* (1934)¹⁴⁸ y *La verbena de la Paloma* (1935). Su última película dentro de la II República, fue *Nuestra Natacha* (1936), que fue prohibida por la censura franquista, pese a que Perojo dirigió en Berlín varias obras coproducidas por el gobierno alemán y los alzados.

¹⁴⁷ Conversación de Antoñita Colomé con el autor de la tesis. La actriz trabajó desde 1933 hasta 1941 con Perojo en cuatro producciones: *El hombre que se reía del amor* (1932), *El negro que tenía el alma blanca* (1934), *Crisis mundial* (1934) y *Héroe a la fuerza* (1941).

¹⁴⁸ Sobre esta película hay una simpática anécdota, ya que la protagonizó Antoñita Colomé, quien deja siempre claro, por coquetería, que hizo la sonora y no la muda, como interpeló al autor de este texto en un homenaje, que el Ayuntamiento de Sevilla le dedicó en 1997, en Triana, (Sevilla) durante la Velá de Santa Ana.

Tras acabar la contienda Perojo vuelve a realizar en España *Marianela* (1940) y *Goyescas* (1942), junto Imperio Argentina, que fue todo un éxito, entre otras, pero desilusionado por los aires constreñidos de España se marcha a Argentina, donde realiza nueve películas, hasta 1948. En su paso por Argentina destaca el melodrama *La copla de la Dolores/Lo que fue de la Dolores* (1947). Tras ello regresó a España donde abandonó su carrera de director y emprendió la de productor hasta su muerte acaecida en 1974.

Apuntar también que Perojo mantuvo una estrecha relación con la literatura a lo largo de su trayectoria, bastante profunda desde el inicio de su carrera. Sus primeras incursiones en el cine le llevaron a trasladar a la gran pantalla la novela *El conde de Montecristo* (1917), de Alejandro Dumas.

Si tenemos en cuenta esta premisa es lógico que, a lo largo de su carrera, recurriera a la traslación de los argumentos literarios, en ocasiones hasta dos veces el mismo, puesto que hizo en ocasiones doble versión, con años de diferencia, o la primera en mudo y la segunda en sonoro.

Entre las adaptaciones realizadas contamos con *La sin ventura* (1923) de El Caballero audaz; *Más allá de la muerte* (1924) de Jacinto Benavente; *Boy* (1925) de Luis Coloma; *Malvaloca* (1926) y *Mariquilla Terremoto* (1939) de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero; *La condesa María* (1927) de Juan Ignacio Luca de Tena; *El negro que tenía el alma blanca*, en su dos versiones, muda (1927) y sonora (1934), de Alberto Insua; *Corazones sin rumbo* (1928) y *El hombre que se reía del amor* (1932) de Pedro Mata; *La*

bodega (1929) de Blasco Ibañez; *Un hombre de suerte* (1930) de Yves Mirande; *El embrujo de Sevilla* (1930) de Carlos Reules; *Mamá* (1931) de Gregorio Martínez Sierra; *Susana tiene un secreto* (1933) y su remake *La novia de la marina* (1948) de Honorio Maura y Gamazo; *Es mi hombre* (1935) de Carlos Arniches; *La verbena de la Paloma* (1935) de Ricardo de la Vega; *Nuestra Natacha* (1936) de Alejandro Casona; *Suspiros de España* (1938) basada en el popular pasodoble de Antonio Álvarez Alonso; *Los hijos de la noche* (1939) de Leandro Navarro y Adolfo Torrado; *Stella* (1943) de Ema de la Barra de Llanos; *Siete Mujeres* (1944) de Leandro Navarro y Adolfo Torrado; *La casta Susana* (1944) de Jean Gilbert; *Chiruca* (1945) de Adolfo Torrado; *Los majos de Cádiz* (1946) de Armando Palacio Valdés; *La copla de la Dolores* (1947) de José Manuel Acevedo; *La hostería del caballito blanco* (1947) de Häns Muller.

Un nutrido grupo de producciones que suponen el grueso de toda su trayectoria como director, a excepción de ocho películas, que fueron argumentos originales para el cine.

La atracción de Perojo por la adaptación cinematográfica se prolongó a su labor como productor, ya que apoyó muchas realizaciones que suponían la traslación de una obra literaria al cine.

PEDRO MATA Y EL CINE

Pedro Mata Domínguez trabajó como periodista para diversos periódicos y revistas que incluyeron El Español, El Nacional, El Diluvio, La Correspondencia de España y ABC.

Cultivó todos los géneros literarios que estuvieron en boga en su tiempo, sobresalió por encima de todos, pese a que en la actualidad su obra ha caído prácticamente en el olvido.

Con su primera novela **Ganarás el pan...** obtuvo el primer Premio del Concurso de Novelistas del Siglo XX de la revista La Ilustración Española (1902), que contaba con un jurado compuesto por autores de la talla de Benito Pérez Galdós, Ramiro de Maeztu, y Urbano González Serrano.

En 1916 volvió a ser premiado por **Corazones sin rumbo** (1916), obra que se alzó con la palma del prestigioso certamen convocado por Círculo de Bellas Artes, que también reconoció -ex aequo- los méritos literarios de **Volvoreta**, de Wenceslao Fernández Flórez, y de **El pecado de San Jesusito**, de Francisco Camba.



Esta novela es la que también se ha llevado al cine y que fue adaptado por Perojo. *Corazones sin rumbo* contó entre sus protagonista Betty Bird, Hanna Ralph, Livio Pavanelli, Imperio Argentina y Valentín Parera. El guión fue desarrollado por Santiago Aguilar, Max Ferrer y Thilde Förster. Además de la novela cultivó también el teatro en trabajos como **La Goya** (1910), **Uno menos** (1912), **El nublado** (1932), o la poesía **Para ella y para ellas: versos de amor** (1918).

HEMEROGRAFIA

En Films Selectos nº 113, 10-12-1032 P. 21, hay una fotografía en la que se ve de izquierda a derecha: Julio Rosa, Gabriel Algara, y Rosita Díaz Gimeno, intérpretes de la película El hombre que se reía del amor, conversando con nuestro director durante la visita que recientemente efectuaron a nuestros talleres y redacción.

FILMS SELECTOS Nº 156. Resumen del año cinematográfico 33-34:

“Con El hombre que se reía del amor España ha dado un paso en firme en la producción cinematográfica. Es la mejor película nacional y una promesa de mayores conquistas. Es la demostración de que aquí se pueden hacer y se harán películas que no tendrán nada que envidiar a las mejores producciones extranjeras.

También se anuncia que Star Film distribuirá cuatro producciones españolas, entre las que destaca El hombre que se reía del amor “la película de los grandes éxitos”.

CINEGRAMAS. Nº 34, 05-05-1935.

Entrevista a Pedro Mata :

“Pedro Mata no cree en la adaptación cinematográfica de obras literarias.

No creo ni puedo creer. Quizá –aunque él no lo confiese- al responder a

nuestra pregunta, recuerda que hace años asistió al estreno de un film española realizado en Alemania y basado, según se anunciaba, en una de sus más populares novelas, y que, terminada la proyección, no pudo menos de unir su extrañeza a la extrañeza del público. Aquel argumento de interés escaso y falta de emoción, no se parecía en nada, al argumento, toda emoción e interés, que animó a las páginas de su novela.

Quizás por esto.....

-No soy partidario- nos dice- de la adaptación de obras al cine, ni de la interclusión de unas artes en otras. Todo arte se funda en un conjunto de convencionalismos, a cada uno de los cuales corresponde un modo de expresión. Ni los caballos de Lisipo, saldrían ganando nada con que se los policromase, ni Le Penseur, de Rodin, con que le pusieran en el pecho un fonógrafo que recitara el monólogo de Hamlet. El teatro es teatro; la novela, novela y el cinematógrafo, cinematógrafo. El que quiera hacer películas debe crear sus argumentos pensando exclusivamente en las posibilidades del cine.

Y hecha esta salvedad – añade- contesto categóricamente a la pregunta cual es mi novela más adaptable: Un grito en la noche.

Un grito en la noche, por tres razones, primero, porque es la más dinámica de todas mis obras. Segunda, porque es la más conocida. Tercera, porque es la más española, española sin españolada.”

ARTE Y CINEMATOGRAFIA. Nº 381-382, Enero-Febrero de 1933.

“Jamás en película española se ha visto un conjunto tan espléndido de valores cinematográficos y cabe sospechar que no volverá verse en mucho tiempo”

ABC, Alfredo Miralles: “Benito Perojo ha renovado con esta película éxitos preteritos y ha logrado, sin duda, su propósito. Pero ha llegado más allá, quizás sin darse cuenta: ha demostrado lo que puede hacerse en España, porque esta película está totalmente realizada en nuestro suelo¹⁴⁹

El Debate, Jorge de la Cueva : “Una película que en su aspecto cinematográfico, es igual o superior a la nota media del cine extranjero, en las naciones en que el cine está bien¹⁵⁰

6.1.3. ODIO

¹⁴⁹ ABC, 16 de abril de 1933.

¹⁵⁰ El Debate, 16 de abril de 1933.

FICHA TÉCNICA¹⁵¹

Productora: Star Film.

Nacionalidad: Española.

Fecha de Producción: 1933.

Director: Richard Harlan.

Argumento : Según la obra de Wenceslao Fernández Flores.

Guión: Richard Harlan.

Adaptación artística: Mauricio Torres.

Jefe de producción: José Pérez de la Fuente.

Fotografía: Amedée Mourrin y Jaime Piquer.

Montaje: Ismael Nieto.

Ayudante de montaje: Susana Lemoine.

Técnico de sonido: René Renault, Pierre Cellier.

Decorados: Henri Boulanger.

Maquinistas: Luis Alberti, Joaquín Carrasco.

Foto fija: José Puis Ferrán.

Estudios: Estudios Orphea.

Música: Maestro Luis Patiño.

¹⁵¹ Realizada con los datos extraídos del expediente de la película. Expediente 633, Caja 32816. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares (Madrid).

Rodaje en La Coruña, Pontevedra, Los Candiros, Cariño, Betanzos y Combarro, así como los Estudios Orphea.

Laboratorio: Cinefoto .

Distribuidora: Cinnamond Films. Orphea Films.

Estreno: 20 de noviembre de 1933 en el Salón Cataluña de Barcelona; 26 de febrero de 1934 en el Cine Alkazar de Madrid.

Soporte en 35 mm. , 11 rollos , 2.000 m..

Sonido.

Blanco y negro.

Interpretes: María Fernanda Ladrón de Guevara (Octavia); Manuel París (Sobral); Antonia Plana (doña Irene); Jesús Navarro (don Pedro); Raquel Rodrigo (Arminda); Pedro Larrañaga (Gondar); Patrocinio Rico (tía Rosenda); Manuel Arbó (don Juan); Pedro Terol (Luis); Fernando Fernández de Cordoba (Jorge); Martín Vara (escribano); Rosita de Cabo (Maruja).

ARGUMENTO :

Octavia viaja en un automóvil en el que se aleja de la aldea gallega donde ha vivido. Desde el fallecimiento de su madre se hicieron cargo de ella los hermanos de la difunta Irene y Pedro. Tía Irene es una mujer tradicional, con una moral muy estricta que contrasta con la de Pedro, más abierto, que trata de conseguir que su sobrina recupere la alegría perdida. Para ello organiza en su pazo una fiesta en honor de Jorge, novio de Octavia, que ha obtenido el título de capitán de la marina mercante. Durante la fiesta Jorge comenta que ha de embarcarse pronto, pero le comunica a su prometida que está decidido a casarse con ella en cuanto regrese a tierra de nuevo. Con ocasión de la venta de un pinar Pedro presenta a su sobrina al acaudalado Gondar, un emigrante regresado de Méjico, que le hace proposiciones, pero Octavia, que lo conoce de cuando eran pequeños le rechaza. Un día en que pasea por el bosque Octavia resbala y cae a un arroyo, es rescatada por Gondar quien la recoge y la lleva a una cabaña donde la viola. De regreso a su casa, Octavia clama venganza, aunque su agresor consigue escapar. Días más tarde comunica que está embarazada. Sus tíos sugieren arreglar una boda con Gondar que está dispuesto a restañar el daño ocasionado. Octavia se niega y abandona el pazo, avisando de que no digan nada a Jorge, quien ha muerto en alta mar. Octavia busca el refugio de la anciana Rosenda en casa de su difunta madre, segura de que no nunca querrá el hijo que espera. Veinte años después ese hijo privado del cariño materno es Luís, un fornido

pescador. Su trabajo en el mar no es suficiente para libra a su madre del embargo con el que la amenaza Sobral, un prestamista inflexible. Un buen día llegan noticias de la muerte de Gondar, que será enterrado en su tierra natal, según su última voluntad. Entonces Octavia revela a su hijo la identidad de su padre. Después del entierro Sobral sugiere, para reclamar su deuda, que Octavia reclame la herencia de Gondar en nombre de Luís, pero ella se niega. Luis está enamorado de Arminda, cuyo padre es un humilde patrón de pesca, también con deudas que no ve otra solución que emigrar con su hija Argentina. Luís valora seguir a su amada, sin embargo comprende que no puede abandonar a su madre, pese al poco afecto que ella le muestra. Una tarde Octavia descubre a Sobral intentando abusar de una campesina e instiga a todos los lugareños en su contra. En tan delicada posición el usurero acepta el plan de huida que Luís le propone a cambio de cancelar la deuda de su madre. Sobral escapa, mientras Luís ataviado con sus vestimentas atrae hacia sí a la partida de los perseguidores, al frente de los cuales está Octavia. Sin percibir el subterfugio la mujer anima a que disparen contra el fugitivo, cayendo herido su propio hijo, y al comprobar a donde conduce el odio le promete a Luís que en cuanto se recupere embarcarán los dos en busca de fortuna en Argentina y tras los pasos de Arminda. Argumento extraído de Novela Semanal Cinematográfica-Ediciones Especiales N° 279.

RODAJE

Con anterioridad a su rodaje se dio publicidad a la película. Así en mayo de 1933, se señalaba que¹⁵² “no se conoce aún la fecha de iniciación del rodaje de Odio, película que dirigirá Richard Harlan”.

Durante el rodaje se insistía en determinados valores del filme¹⁵³ “Odio es una producción en la que palpita el alma del pueblo con trágico realismo o con dulce emoción, que tiene en constante vibración la sensibilidad del pueblo. Drama intenso desarrollado en Galicia”.

El rodaje duró cerca de ocho semanas y su montaje se concluyó en París.

La Junta Superior de Cinematografía revisa la película el 21 de marzo de 1938 y prohibió su exhibición, aunque parece, por el expediente, que la distribuidora había hecho unos cortes previos, ya que en el informe¹⁵⁴ se detalla que “a pesar de los cortes realizados, con los cuales parece han pretendido dejar presentable la película, descartando de ella algunas escenas demasiado crudas y obscenas, queda todavía inadmisibles”. Estas mutilaciones habían destruido el film, que “es deplorable en su presentación, por hallarse la película gastada, formada de retazos mal unidos a causa de cortes, que rompen la debida relación de unas partes con

¹⁵² Cinema. N° 15. Mayo de 1933.

¹⁵³ Arte y Cinematografía. Marzo-Octubre. Barcelona. 1933. N° 383-390.

¹⁵⁴ Expediente de la película. Expediente 633, Caja 32816. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares (Madrid).

otras; falta de iluminación y de sonido, representa un ataque al arte que debe ser evitado”.

Lo cierto es que el vocal militar apunta que la película debe prohibirse porque la misma “se desenvuelve en un ambiente de pesimismo inadecuado a los momentos que vivimos, llenos de esperanza merced al heroico esfuerzo de los hijos de la Patria”.

Las razones del vocal eclesiástico son que la película se debe prohibir por su mismo fondo y argumento y por el tono general del pesimismo y depresión en que se realiza y desenvuelve toda la acción, dejando en el ánimo del público una impresión desagradable y deprimente.

Corte Nº.	Rollo Nº.	Actas	ESCENAS Y FRASES CENSURADAS.
			<p>Esta película se desenvuelve en un ambiente de pesimismo inadecuado a los momentos que vivimos, llenos de esperanza merced al heroico esfuerzo de los hijos de la Patria.</p> <p>Deporable en su presentación por hallarse la película gastada, formada de retazos mal unidos a causa de cortes que rompen la debida relación de unas partes con otras; falta de iluminación y de sonido, representa un ataque al arte que debe ser evitado.</p> <p>Si a ello se une la falta de una moral teniendo en cuenta que no aparece en ella ninguna figura saliente y por el contrario en su desarrollo intervienen seres repugnantes e irreales o por lo menos excepcionales que no podemos justificar mas que el desprecio, se comprende la necesidad de prohibirla, para dar paso a otras mas acertadas en que el optimismo impere y la virtud resplandezca, instruyendo y deleitando, según la finalidad del cine.</p>

EL VOCAL MILITAR SUPLENTE.

RESULTADO DE LOS INFORMES

VOCAL MILITAR Sr. González Sierta.

VOCAL DE F.E.T. Sr. _____

VOCAL ECLESIASTICO Sr. Alonso. Debe prohibirse por las razones que constan en la nota adjunta.

DECISION DEL Sr. PRESIDENTE Ilmo. Sr. D. José Remacha y Cadena. Prohibida de acuerdo con los informes anteriores.

Burgos, 21 de Marzo de 1938 9

I II Año Triunfal.

EL SECRETARIO.



[Handwritten signature]

MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN
~~MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN~~
 SERVICIO NACIONAL DE PROPAGANDA

JUNTA SUPERIOR DE CENSURA CINEMATOGRAFICA

Exp. N° 633

TULO " O D I O "

PRODUCTORA ORPHEA FILMS DISTRIBUIDORA CINNAMOND FILM
 ARTISTAS MARIA F. LADRON DE GUEVARA Y MANUEL PARIS
 N° DE COPIAS TRES N° DE ROLLOS ONCE
 GABINETE DE FECHA

Corte N°.	Rollo N°.	Actas	ESCENAS Y FRASES CENSURADAS.
		275 f.29v.	<p style="text-align: center;">P R O H I B I D A . =====</p> <p>A pesar de los cortes realizados, con los cuales parece han pretendido dejar presentable la película, descartando de ella algunas escenas demasiado crudas y obscenas, queda todavía inadmisibile, por su mismo fondo y argumento y por el tono general del pesimismo y depresión en que se realiza y desenvuelve toda la acción, dejando en el ánimo del público una impresión desagradable y deprimente.</p> <p>Después de los comienzos, que auguran un feliz porvenir a una joven huérfana, que vive holgadamente en compañía de unos tíos que la rodean de cariño y a quien pretende para esposa un joven simpático y distinguido que acaba de terminar brillantemente su carrera; de repente se cambia la escena al ponerse de por medio un joven materialista y sensual, llegado de Méjico, quien al verse desairado en sus pretensiones por ella, aprovechando una ocasión oportuna, la hace objeto de una brutal violación, fruto de la cual es un hijo, que compartirá mas tarde con la desgraciada madre su infortunio y desventura.</p> <p>El cuadro ya es de suyo bastante sombrío, le ensombrece aún mas la frecuente intervención de un repugnante usurero, quien no solo explota sórdidamente la miseria de aquellos pobres aldeanos, sino que prevaleiéndose de su ventajosa posición económica llega a pretender abusar de una joven, casi niña; lo cual suscita la indignación popular.</p> <p>Aunque la película termina con un acto heroico de amor filial, todo ello no es suficiente para hacer desaparecer la negra impresión de pesimismo que la película deja en el ánimo de los espectadores.</p> <p>La misma escena de donde parece tomar nombre la película es menos conforme con los sentimientos cristianos.</p> <p style="text-align: right;">EL VOCAL ECLESIASTICO.</p>

ODIO

La novela del notable escritor Fernández Flórez, ha sido transportada a la pantalla bajo la dirección de Richard Harlan.

Captada la Naturaleza en toda su espléndida belleza, la película es un alarde de buen gusto y de recopilación de rincones, pueblos, callejas y plazuelas de encanto singular que dan el ambiente que se buscaba, y que se consigue con notorio conocimiento de la técnica del cine.

La película adquiere momentos de realidad sorprendente y la cámara capta escenas de un sabor popular que encanta.

María Fernanda Ladrón de Guevara luce sus dotes excelentes de refinada y exquisita actriz, Raquel Rodrigo, Antonia Plana, Pedro Terol y Pedro Larrañaga dan todos pruebas de su identificación en los papeles que les fueron encomendados, sobresaliendo por su naturalidad Manuel París.

Esta película que se adapta perfectamente a la novela ha sido un acierto de la Casa editora Star Orphea Film que ha visto que tanto en Barcelona cuando se estrenó, como en Madrid, el público responde siempre a los desvelos y trabajos cuando éstos conducen a un fin artístico y de buen gusto.

F. M.

Con *Odio*, la productora Star Film auspicia el trabajo de un técnico peruano Richar Harlan, que había trabajado en Joinville, a quien encargan su primer trabajo, llevar a la gran pantalla un argumento original de Wenceslao Fernández Flores.

El resultado final no fue lo que se esperaba de esta producción que contaba entre sus protagonistas con nombres tan destacados como María Fernanda Ladrón de Guevara, Pedro Terol y Raquel Rodrigo.

El argumento de esta película era original de Fernández Flores y en él se planteaba un drama rural, con aires costumbristas, y ambientado en Galicia. El escritor se sintió atraído por el cine y por ello decidió acercarse a este género con la aportación de tres argumentos, el de esta película y los de *Una aventura de cine* (1927) y *Afan-Evu* (1945).

Las críticas son demoledoras con respecto a la producción, donde no hay que olvidar que el guión también corresponde a Harlan, sin embargo, la intencionalidad de Pi y el equipo que dirigía era la de propiciar una obra cinematográfica, englobada dentro de lo que los especialistas denominan drama pasional, que tan del gusto era en aquellos años.

Los resultados según demuestra la crítica no fueron los que se esperaba.

Pese a ello la idea primera no era desacertada. Según el Catálogo del Cine Español de la Filmoteca Española esta producción se sitúa dadas sus características argumentales y estilísticas parejo a filmes como *Carmen la de Triana* (Florian Rey, 1938) que fue el último trabajo de la actriz Imperio

Argentina con su esposo, Florian Rey, ya que inició una relación sentimental con Rivelles, ya divorciado de Ladrón de Guevara.

También se consideran dramas pasionales, según el catálogo citado, los filmes *Carceleras* (José Buchs, 1932); *La bien pagada* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935); *Rosario la Cortijera* (León Artola, 1935); *Hogueras en la noche* (Arthur Porchet, 1936); *La malquerida* (José López Rubio, 1940).

Este conjunto de filmes con argumentos dramáticos tan reputados como podía ser el filme de López Rubio, inspirado en la obra homónima del Premio Nóbel Jacinto Benavente es evidente que cuenta con una gran calidad y suponen obras señeras del cine de los años treinta , por ello resulta evidente que el argumento de *Odio* no debía ser rechazado por obsoleto, sino más bien por el mal planteamiento a la hora de llevar adelante la realización y la producción final de la película, cuestión que recae más en el director, aunque es lógico que la productora también ha de respaldar suficientemente al director.

La mayoría de los críticos insisten en que la dirección ha sido más bien pésima, por lo que parece que el poco éxito de esta producción recae sobre Harlan, responsable también del guión.

Carlos Aguilar afirma que fue una mala adaptación. Méndez Leite asegura¹⁵⁵ que no supo desarrollar el tema –bastante viable- con la necesaria fluidez y el imprescindible dinamismo, resultando un film aburrido y lento, que el público no pudo aprobar al ser presentado en el Alkázar de Madrid.

El propio Fernández Flores asegura que los resultados habían sido fallidos¹⁵⁶ “estamos aún preparándonos para iniciar un posible prólogo del arte cinematográfico”.

Lo cierto es que la película no tuvo una gran repercusión. Los investigadores además la comparan con el trabajo que se hizo a continuación del trabajo del novelista:

“las dos apariciones cinematográficas de textos de Fernández Flores durante el periodo republicano y por tanto ya sonoro tampoco colmaron las aspiraciones del escritor, aunque por diferentes motivos. En el caso de la desconocida *Odio*, producida por OrpheaStar en 1934 y en la que se adapta uno de sus relatos breves, las escasas fuentes que a ella se refieren cargan las tintas contra el trabajo de su director un tal Richard Harlan, al parecer un cineasta sudamericano procedente de los estudios parisinos de Joinville. No obstante, el hecho constatado de que Fernández Flores la considerase la peor entre sus adaptaciones debería ser tamizado como elemento

¹⁵⁵ Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1965). *Historia del Cine Español. I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 350.

¹⁵⁶ Declaraciones de Fernández Flores. Quesada, Luis. (1986). *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC. P. 235.

absolutamente excluyente; la realidad es que en muchos años nadie ha visto esta película, que no debía ser tan insignificante en cuanto a producción si consideramos que Orphea era una empresa ascendente y que los papeles protagonistas estaban a cargo de María Fernanda Ladrón de Guevara y Fernando Fernández de Cordoba, dos intérpretes de primera fila del teatro español de la época. La segunda adaptación¹⁵⁷ debería tener mucha mayor enjundia, puesto que se trata del primer largometraje de Edgar Neville, periodista y escritor como el propio Fernández Flores. Aunque no parece cierta la afirmación de Manuel Rotellar de que el propio autor participó en el guión, puesto que éste aparece firmado por el incipiente cineasta y W. de Francisco, ahora producía la Ufilms de Saturnino Ulargui, una de las principales compañías del momento...y su reparto estaba encabezado por dos primeras figuras del momento Antoñita Colomé y Antonio Vico”¹⁵⁸

La crítica a la película insistía en que por ser una adaptación los resultados no tenían por qué ser aceptables¹⁵⁹ “la manía de creer que una novela por ser de quien es ya tiene condiciones para merecer el celuloide deja mucho que desear”.

¹⁵⁷ El malvado Carabel (1935).

¹⁵⁸ Monterde José Enrique. Wenceslao Fernández Flores y el Cine. Castro de Paz, José Luis; Pena Pérez Jaime J. (Coordinadores). (1998). *Wenceslao Fernández Flores y el cine español*. Orense: Festival de Cine Independiente. P. 113.

¹⁵⁹ El Sol. 27-02-1934.

La crítica atacó duramente la película, aduciendo que los errores de bulto del filme eran responsabilidad del director. Así en ABC se asegura que la película¹⁶⁰ “pierde en la forma de desenvolver el asunto desvaneciéndose por culpa de esa dirección muchos de sus grandes efectos. Están en germen en la obra originaria y necesitaban un animador experto en nuestra vida y nuestros gustos que supiese ponerlos de relieve. María Fernanda Ladrón de Guevara lucha con ese desconocimiento de nuestra psicología por parte del director y ve malograrse en muchas ocasiones sus buenas dotes de actriz”.

En El Sol abundan en la misma opinión¹⁶¹ “la dirección de Richard Harlan deja mucho que desear. No ha sabido apartar a los actores, aún en contados casos, de sus costumbres teatrales. María Fernanda Ladrón de Guevara está siempre en escena....que conste que nosotros no queremos abrumarla con el peso de la responsabilidad. La tiene toda el director porque María Fernanda es una excelente actriz cuya labor ha sido ya contrastada...Hubo palmas y pitos, como en los toros. El cine merece más, el público merece más”.

En el mismo diario se apunta que no basta con rodar bellas imágenes en espacios naturales hermosos “el cine español camina...pero el cine español no adelanta”.

Méndez-Leite afirma tajantemente que “el hispanoamericano Richard Harlan recaló en la Ciudad Condal. Su trayectoria como técnico no le abonaba mucho, a pesar de sus pretensiones. Pero la novedad siempre

¹⁶⁰ ABC.28-02-1934.

¹⁶¹ El Sol. 27-02-1934.

tienta a los incautos y recibió un encargo importante: trasladar al lienzo sonoro *Odio*, de Wenceslao Fernández Flores....no supo desarrollar el tema –bastante viable- con la necesaria fluidez y el imprescindible dinamismo, resultando un film aburrido y lento, que el público no pudo aprobar”¹⁶².

En *Cine Español*¹⁶³ se elude hacer crítica del filme y se insiste en la belleza de las imágenes “filmadas captada la naturaleza en toda su espléndida belleza, la película es un alarde de buen gusto y de recopilación de rincones, pueblos, callejas y plazuelas de encanto singular que dan el ambiente que se buscaba y que se consigue con notorio conocimiento de la técnica del cine”.

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

Para esta película *Star Film* vuelve a contar con María Fernanda Ladrón de Guevara, quien se ha separado de Rivelles y por lo tanto ya no comparte cartel con él. Ladrón de Guevara aparece caracterizada de anciana en unas fotos publicadas en *Films Selectos*, donde los críticos destacan lo natural que da como anciana.

¹⁶² Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1965). *Historia del Cine Español. I*. Madrid: Ediciones Rialp. P.351.

¹⁶³ *Cine Español*. Nº 1, Marzo de 1934.

En esta ocasión encabeza el plantel de protagonistas junto a Fernando Fernández de Córdoba, quien había iniciado su carrera en el teatro para pasar al cine como secundario en filmes mudos como *Las de Méndez* (1927) de Fernando Delgado y *Agustina de Aragón* (1928), de Florián Rey. Su inicio en el sonoro es en esta película y en un nuevo trabajo con Delgado *El genio alegre* (1936) se verá involucrado en la Guerra Civil en el bando de los alzados, donde se incorporó como oficial de complemento. Tras ello Fernández de Córdoba se incorporó a la recién creada Radio Nacional de España para emitir los partes de guerra, radiando el del final de la contienda.

Tras esto vuelve al cine ocupando cabeza de cartel en las más destacadas producciones, *Reina Santa* (1947), de Rafael Gil, o *Pequeñeces* (1950), de Juan de Orduña hasta los años sesenta, donde se retira para dedicarse a la enseñanza.

Raquel Rodrigo inicia su carrera cinematográfica en 1932, con *Carceleras*, de José Buchs, y obtendrá su mayor éxito en 1935, al coprotagonizar *La verbena de la Paloma*, dirigida por Benito Perojo. Con ello se erige en una de las más importantes estrellas de la II República, que será relegada tras acabar la contienda, trabajando desde 1941 hasta 1972 en cuatro películas. A mediados de los años setenta será reincorporada al cine para trabajar con nombres como Pedro Olea, Vicente Escrivá, Manuel Mur Oti o Javier

Aguirre. Fue reclamada por nuevos directores como fue Fernando León de Aranoa, para *Familia* (1996), años antes de su desaparición.

Richard Harlan, lo escribimos con N al final, ya que muchos críticos o periodistas, “sajonizan” el apellido, poniendo una M al final, nació en 1900 en Lima (Perú) donde su padre era un agregado de la embajada estadounidense. En los años veinte se produce su primer acercamiento al cine como ayudante de dirección en *The Bright Shawl* (John S. Robertson, 1921). Su carrera tendrá continuidad hasta finales de los años cuarenta haciendo versiones hispanas de películas de Fox Films, como *East Lynne* (Frank Lloyd, 1931) o de Universal Pictures como *East of Borneo* (George Meldford, 1931). Su presencia en Joinville para estas versiones le hizo entrar en contacto con el mundo cinematográfico español, lo que le llevó a hacer esta única incursión en el cine español. Su figura apenas tuvo relevancia en aquel momento ni a lo largo de la historiografía del cine español.

FERNANDEZ FLORES Y EL CINE

La vinculación de Fernández Flores con el cine fue muy estrecha y se desarrolló en dos aspectos, ya que el autor tuvo una gran afinidad con el séptimo arte en sus obras literarias y la industria cinematográfica, como apuntaremos más adelante, también mostró interés por adaptarlo y llevarlo a la gran pantalla.

En opinión de Rafael Utrera¹⁶⁴, si hay algún académico que se haya destacado por encima del resto por su afinidad al cine ése es Fernández Flórez: “Son varios los factores que se encuentran en la base de esta afinidad entre el escritor y el séptimo arte, aunque, a nuestro juicio, el factor principal viene marcado por el tema global de su obra. Ciertamente es que el estilo formal del autor gallego favorece, en algunos aspectos, el proceso de transposición, pero la conjunción de sus argumentos han ido configurando un núcleo temático que ha atraído la mirada de los cineastas de la posguerra. Ese núcleo temático se construye a partir de la observación de la realidad que le rodea y que, posteriormente, retrata en sus obras bajo una pátina de sentimiento melancólico. Se trata de una realidad dolorosa que aplaca los ánimos de los seres humanos y que buscan en su imaginación el único consuelo a su vida. Los personajes que pueblan el mundo ficcional de Fernández Flórez deambulan por senderos de miseria material y existencial, sin más posibilidad de fuga que el mundo recreado por la imaginación. La fantasía viene a suplir la insatisfacción de los

¹⁶⁴ Utrera, Rafael (1986). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: Ed. JC. P 99. .

desdichados, ofreciendo aquello que tanto anhelan pero que no pueden alcanzar”.

Aunque resulte sorprendente, su bautismo en el cine se produce como figurante en *La malcasada*, (Francisco Gómez Hidalgo, 1926)¹⁶⁵ encarnando a un escritor jugando una partida de naipes, pero el paso importante lo da con el guión de *Una aventura de cine* (1927)¹⁶⁶, filme que significaría el debut en la dirección de Juan de Orduña, hasta entonces conocido en su faceta de actor. A pesar de que el filme no colmó de orgullo al escritor, José Enrique Monterde¹⁶⁷ vislumbra un aspecto esencial que en sucesivos trabajos se convertirá en una de las grandes prestaciones de Fernández Flórez a la cinematografía “otra línea de interés de en relación a la obra del creador de *El bosque animado* residiría en llevar al ámbito cinematográfico ciertos intereses hoy considerados como metalingüísticos”.

En efecto, aquello que será una de las peculiaridades de la escritura de Fernández Flórez, la vertiente metadiscursiva, que se materializa casi como

¹⁶⁵ La cinta de Gómez Hidalgo contaba con numerosas apariciones fugaces de gran renombre como, entre otros, el conde de Romanones, Ignacio Sánchez Mejías, José Millán Astray, Juan Belmonte, Francisco y Ramón Franco, los hermanos Luca de Tena y Romero Torres.

¹⁶⁶ El guión de esta película fue publicada como novela breve por entregas en los dos primeros números de la colección *Lapantalla*, entre los meses de noviembre y diciembre de 1927.

¹⁶⁷ Monterde José Enrique. Wenceslao Fernández Flores y el Cine. Castro de Paz, José Luis; Pena Pérez Jaime J. (Coordinadores). (1998). *Wenceslao Fernández Flores y el cine español*. Orense: Festival de Cine Independiente. P. 117.

una declaración de principios en la primera aproximación del escritor a la elaboración de un discurso fílmico.

Esto le lleva ser uno de los autores españoles llevado en más ocasiones, hasta el momento a la pantalla cinematográfica.

La industria cinematográfica española ha demostrado un gran interés por éste autor y lo ha convertido en uno de los más adaptados, hasta el momento hay un total de 24 traslaciones literarias de Fernández Flores.

La relación es amplia y aquí la detallamos:

Una aventura de cine. 1927

Dirección: Juan de Orduña

Base argumental y guión: Wenceslao Fernández Flórez

Odio. 1933

Dirección: Richard Harlan

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Richar Harlan

El malvado Carabel. 1935

Dirección: Edgar Neville

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: W. de Francisco y Edgar Neville

Unos pasos de mujer. 1941

Dirección: Eusebio Fernández Ardavín

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Eusebio Fernández Ardavín y Rafael Gil

Diálogos adicionales: Ramón Torrado y Heriberto Santaballa Valdés

El hombre que se quiso matar. 1942

Dirección: Rafael Gil

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Luis Lucia

Huella de luz. 1943

Dirección: Rafael Gil

Base argumental y guión: Wenceslao Fernández Flórez

Intriga. 1943

Dirección: Antonio Román

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Antonio Román y Pedro de Juan

Diálogos adicionales: Miguel Mihura

La casa de la lluvia. 1943

Dirección: Antonio Román

Base argumental y diálogos adicionales: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Pedro de Juan y Antonio Román

El destino se disculpa. 1945

Dirección: José Luis Sáenz de Heredia

Base argumental y diálogos adicionales: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: José Luis Sáenz de Heredia

El bosque maldito (Afán-Evu). 1945

Dirección: José Neches

Base argumental y diálogos adicionales: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: José Neches y Miguel Aponte

Ha entrado un ladrón. 1949

Dirección: Ricardo Gascón

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Ricardo Gascón y Manuel Bengoa

El capitán veneno. 1950

Dirección: Luis Marquina

Base argumental: Pedro Antonio de Alarcón

Guión: Luis Marquina

Diálogos adicionales: Wenceslao Fernández Flórez

El sistema Pelegrín. 1951

Dirección: Ignacio F. Iquino

Base argumental y guión: Wenceslao Fernández Flórez

Rapto en la ciudad. 1955

Dirección: Rafael J. Salvia

Base argumental y guión: Wenceslao Fernández Flórez y Alejandro Gaos

El malvado Carabel. 1955

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Manuel Suárez Caso

Camarote de lujo. 1957

Dirección: Rafael Gil

Base argumental y diálogos adicionales: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Rafael Gil

El malvado Carabel. 1960

Dirección: Rafael Baledón

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Carlos Enrique Taboada y Alfredo Ruanova

Los que no fuimos a la guerra. 1961

Dirección: Julio Diamante

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Julio Diamante

¿Por qué te engaña tu marido? 1968

Dirección: Manuel Summers

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Manuel Summers y Francisco Summers.

El hombre que se quiso matar. 1970

Dirección: Rafael Gil

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Rafael J. Salvia

Fendetestas. 1975

Dirección: Antonio Francisco Simón

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Antonio Francisco Simón y Miguel Gato

Volvoreta. 1976

Dirección: José Antonio Nieves Conde

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: José Antonio Nieves Conde y Antonio Arias

El bosque animado. 1987

Dirección: José Luis Cuerda

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Rafael Azcona

El bosque animado. 2001

Dirección: Ángel de la Cruz

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Ángel de la Cruz

.

Aunque lo cierto es que el cine adaptó al novelista por vez primera con éxito en 1935, con *El malvado Carabel*, de Edgar Neville. Años después del acercamiento de este a la industria cinematográfica, por la que tuvo especial interés. Así el propio autor reconocía su interés por el cine, y precisaba las carencias de la industria¹⁶⁸ “nacional en España no hay actores ni directores cinematográficos. Así, con rotundidad. Ya puede el Estado desembolsar el dinero que le plazca para fomentar este arte, que no industria. Así como al cultivo del algodón le viene admirablemente una protección estatal para cuidar, alimentar y poner en términos de franquía una producción, al cine español le viene holgado...Para mi el cine es un arte maravilloso. Yo daría cualquier cosa por tener la posibilidad de frecuentarlo asiduamente. Me falta tiempo y créame que lo lamento bien sinceramente. Encuentro en el cine un arte que nos ofrece las posibilidades que sobrepasan a otros muchos”.

El novelista explica también que el cine ha de ser independiente, “ajeno al teatro y a la literatura ese es uno de los defectos capitales de nuestra producción. Hay que convencerse de una vez para siempre que nuestros autores dramáticos no son los más indicados para ser nuestros autores de guiones cinematográficos”.

¹⁶⁸ Castro de Paz, José Luis; Pena Pérez Jaime J. (Coordinadores). (1998). *Wenceslao Fernández Flores y el cine español*. Orense: Festival de Cine Independiente. P. 151.

HEMEROGRAFIA

CINE ARTS. N° 8, 29- 11-33

“y por último nos encontramos ante una figura debida al genio del agudísimo irónico Wenceslao Fernández Flores, la Octavia de Odio, su postrera creación cinética.

La labor de María Fernanda en esta película merece un estudio detallado por el realismo contenido en cada una de sus escenas. El popular humorista gallego traza esta figura con su estilo más característico. Las figuras de Fernández Flores son más sensitivas que expresivas. Octavia tiene la rusticidad de Volvoretta, pese a que son de alcurnia distinta”.

FILMS SELECTOS. N° 164, 2-12-33

“Odio era quizás una de las películas que sobre el papel se hallaban mejor calificadas. La realidad, sin embargo, ha venido a demostrarnos cuan equivocados estaban aquellos que creían en esta producción, por las referencias que de ella pudieran tener...este director ha demostrado no saber mover las figuras de la trama, combinar las luces para lograr los efectos apetecidos y dar movilidad a la obra. Duro, quizás es nuestro juicio sobre la labor de Richard Harlam, pero si se tratara de su debut en la producción nacional, no nos atreveríamos a producirlo, pero hemos visto y ya otra breve realización de este director y el juicio que, aproximadamente,

hubimos de formar entonces, hemos debido ratificarlo frente a su nueva película....María Ladrón de Guevara no consigue rehabilitarse de anteriores creaciones mediocres. Por el contrario desciende aún más de tono y aquel teatralismo suyo tan por nosotros censurados, aquella afectación inaceptable, nos hablan una vez más de que esta actriz no solo no ha nacido para la pantalla, sino que jamás sabrá compenetrarse con el cinema”.

6.1.4. BESOS EN LA NIEVE.

FICHA TÉCNICA

Productora: Star Film.

Nacionalidad: Española.

Fecha de Producción: 1934.

Son, b/n. 35 mm., 2 bobinas, 16 min.

Director: José María Beltrán.

Guión: José María Beltrán.

Temas musicales: “Besos en la nieve” (vals canción).

Letra: Luís Patiño.

Música: Luís Patiño.

Fotografía: José María Beltrán.

Estudios: Estudios Orphea.

Mont.: Pedro del Rey.

Rodada en la Sierra de Guadarrama.

Distribuidora: Star Film; Atlantic Films.

Estreno: 19 de marzo de 1934 en el cine Capitol de Madrid.

Intérpretes: Carmen Navascués, Pedro Terol.

ARGUMENTO:

Durante una competición de esquí en la Sierra de Guadarrama, por un accidente fortuito un hombre y una mujer se conocen y surge un flechazo entre ellos.

La película contaba con un tema musical, cuya letra da cuenta de la trama del filme:

Existe una grabación que recoge la letra de la canción, la interpretan los dos protagonistas, que se van interpellando:

(Mujer): Tenga usted cuidado y no me tire que me ha lesionado en las narices.

(Hombre): Calma por favor yo no sabía si la tropecé no es culpa mía. Permítame usted le de una excusa si su dignidad no la rehúsa.

(Mujer): Puede comenzar si a usted le place. Pero ha de abreviar y a ver como hace.

(Hombre): Ya ve que yo no se esquiara, pese a con todo ardor amar.

(Mujer): La explicación que da no dice la verdad pues amar con gran ardor es cosa siempre de rigor, así como pensar la solución de amar con tal pasión.

(Hombre): Ahora verá con claridad que lo que digo es la verdad.

(Mujer): Ya se que no sabe esquiara mas que sabe bien amar.

(Hombre): La explicación que doy es tal como yo soy.

(Hombre): Pues para amar con gran ardor, soñando lo he probado yo, y doy la solución comprando un biberón.

(Ambos) Quiero mostrarle mi contento para recordar nuestro encuentro.

RODAJE

Fue un cortometraje, de carácter musical, realizado en la sierra de Guadarrama. Pedro Terol, que era uno de los galanes del momento, me comentó en una entrevista telefónica que era una comedia, al estilo de las que se hacían en Hollywood, donde con el paisaje nevado de la sierra madrileña surgía el flechazo entre el chico y la chica. El argumento no lo recordaba íntegro, pero aseguró que creía venía a ser una trama en la que ella era una monitora de esquí que tropezaba con el personaje que él interpretaba. Le comenté que me resultaba extraño lo del papel de la mujer como monitora y me explicó que sí podía ser porque en las películas del cine republicano se intentaba que la mujer ocupara puestos o trabajos hasta ese momento no muy normales. Esta era la idea general que Terol tenía del filme, que supuso otra colaboración con Pi, tras su presencia en *Odio*.

Rosario Pi conectó bien con la figura de Terol como actor, ya que lo convierte en protagonista de la que fue su última película. Este tenor fue una figura relevante de aquel entonces como veremos más adelante.

Dada esa relación le pregunté si ella había tenido algo que ver en el guión o en la realización y él me dijo que “no. Doña Rosario era muy correcta y sabía donde tenía que estar. Ella estaba en la producción y de ahí no salió, por lo menos durante el rodaje”. Rodaje en el que sí que aseguró que había dirigido Beltrán, pese a que los autores del Catálogo de la Filmoteca apunten que no hay datos al respecto en las crónicas de prensa sobre el

rodaje, “por otra parte en ninguna de las crónicas de rodaje o gacetillas publicitarias de este film se menciona la intervención de José María Beltrán, quedando por el momento pendiente de confirmar” pero según recordaba Terol, así había sido, ya que yo lo nombré y él lo recordaba, aunque matizó que más que una dirección artística e interpretativa había sido una dirección de posiciones en los decorados y bajo los focos ya que “el argumento era muy sencillo, las canciones ocupaban un tiempo y también se grabaron escenas de la gente esquiando”.

Pero lo cierto es que Beltrán tenía conocimientos fehacientes de la realización. Así en un manual sobre la historia del cine argentino¹⁶⁹ se asegura que “Beltrán, además de ser un gran fotógrafo, conocía mucho de realización cinematográfica, lo que no dejó de crearle discordias con algunos directores cuando trató de imponerles sus puntos de vista”. En concreto se apunta que la productora del filme *El inglés de los güesos* (1940) decidió lanzar como director de la película al debutante Carlos Hugo Christensen “bajo la vigilancia de José María Beltrán”¹⁷⁰.

ESTUDIOS SOBRE LA PELICULA. CRITICAS

¹⁶⁹ de Nubiola, Domingo. (1990). *Historia del Cine Argentino I*. Buenos Aires: Cruz de Malta. P. 296.

¹⁷⁰ de Nubiola, Domingo. (1990). *Historia del Cine Argentino I*. Buenos Aires: Cruz de Malta. P. 294.

Méndez Leite Von Haffe argumenta en su historia del cine español que “uno de los más notables técnico de la etapa silente, José María Beltrán, operador competentísimo –el único español que más tarde lograría el Premio de Fotografía en un certamen internacional- no quiere permanecer inactivo y prueba sus condiciones de animador en la cinta de corto metraje titulada *Besos en la nieve*”¹⁷¹.

Cabero apunta que es una película deportiva realizada en Orphea y el Guadarrama. Se estrenó en el Capitol. Apuntan que hay un remake realizado en los años sesenta *Amor bajo cero* (Ricardo Blasco, 1960).

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

El tenor Pedro Terol inicia con este corto su carrera cinematográfica que se prolongará hasta 1939, para volver a dedicarse en exclusiva al canto y a espectáculos de zarzuela. Su colaboración con Rosario Pi se prolongará en *Odio*, y *Molinos de viento*. Protagonizó, junto a Raquel Rodrigo,

¹⁷¹ Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1965). *Historia del Cine Español. I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 333.

Carceleras (1932), de José Buchs, que fue uno de los éxitos más importantes del momento, ya que se trataba de una nueva versión, sonora, de la misma película que Buchs había dirigido en 1922, y que había contado con la presencia de la Familia Real en su estreno en Madrid.

Carmen de Navascués participó en alguna producción cinematográfica en España así como en teatro. También trabajó en diversas producciones cinematográficas en Roma durante los años de la Guerra Civil española, pero sin gran trascendencia, como ya le había sucedido en su país natal. Eso si en la capital italiana coincidió con su sobrina Mary Navascués, la compañera sentimental de César González Ruano. Y también con Alfonso XIII, de quien señalan que era su amante, y con el que tuvo una hija¹⁷², quien en los años sesenta, bajo el nombre de Carmen Gravina, su nombre ante el registro civil, grabó varios discos.

José María Beltrán debuta en la dirección, y tenía ya reputación suficiente para poder hacer estas labores¹⁷³. Fue el único director de fotografía español que logró tener un reconocimiento profesional similar al de los

¹⁷² Sala Rose, Rosa; García-Planas, Plàcid. (2014). *El marqués y la esvástica*. Barcelona: Anagrama.

¹⁷³ Hernández Girbal Florentino. La producción de películas cortas. Cinegramas. Año II. Nº 31.14-04-1935.

operadores de países europeos o norteamericanos. Su situación laboral se afianzó en 1935, cuando Luís Buñuel le encargó la iluminación de todos los trabajos de Filmófono.

Beltrán fue un hombre ilustrado que se acercó al cine a través de otras artes, ya que estudió pintura y fue discípulo de Julio Romero de Torres. Su carrera en el cine comenzó en 1925 cuando participó en su primer largometraje *José*, dirigido por Manuel Noriega. Tuvo que exiliarse en 1938, saliendo de España oculto en un camión de naranjas, con dirección a París, desde donde se trasladó a Londres, para luego ir a Argentina y Venezuela. Regresó a España en 1956, reincorporándose al cine nacional en la película *Tremolina*, de Ricardo Núñez. Trabajó en dos películas más y falleció en 1962.

En Argentina tuvo grandes éxitos de trabajo que fueron reconocidos ampliamente. Los historiadores así lo han destacado “la luz tuvo fuentes reconocibles, participó del relato mediante efectos y composiciones y adquirió calidades. Los negativos de Beltrán fueron admirables por el equilibrio de sus densidades”¹⁷⁴.

Entre sus premios destacan los recibidos en el Festival de Cannes a la fotografía de *La balandra “Isabel” llegó tarde* (1950), de Carlos Hugo Christensen, *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril, *Tico-Tico no fuba* (1956) de Adolfo Celli. Además las dos últimas fueron premiadas,

¹⁷⁴ de Nubiola, Domingo. (1990). *Historia del Cine Argentino I*. Buenos Aires: Cruz de Malta. P. 178.

respectivamente, por su fotografía por las Asociaciones de Críticos de Argentina y Brasil.

HEMEROGRAFIA

6.2 ROSARIO PI GUIONISTA.

Rosario Pi interesada por el mundo del cine decide dar un paso en su vinculación y realiza el guión de este trabajo de Delgado, que ya era un conocido y reputado director. Su trabajo fue el único de los escasos argumentos originales, ya que se seguían adaptando y trasladando a la gran pantalla los textos literarios.

En los siete largometrajes del periplo de Pi, dos son traducciones de novelas, otros dos de zarzuelas y otros desarrollan un argumento partiendo de una canción, como también se hizo en otros filmes de gran éxito en aquel entonces, como fue el caso de *María de la O* (Francisco Elías, 1936).

Por ello durante los primeros años de la década de los treinta se produjo una invasión de escritores y dramaturgos, que pusieron sus obras en imágenes asegurando la rentabilidad del proyecto a las productoras.

Así la escasa originalidad de los temas y el espíritu conservador que se manifestaba en muchos filmes se debía a intereses comerciales, que conectaron, eso sí, con el interés del público.

El costumbrismo, los dramas rurales, las zarzuelas calaron en el público, siguiendo un esquema ya implantado en los años veinte.

Por ello no se puede hablar de un determinado cine republicano, ya que los guionistas apostaron por lo que el público quería y no entraron en argumentos con ideología.

Cuando un argumento era original, como es el caso del que realiza Rosario Pi, se tenía muy en cuenta al director y a los protagonistas, como gancho del público.

Algo así ocurrió con *Doce hombres y una mujer*, ya que Delgado era conocido, pero lo que era indudable era la popularidad de López Heredia, respetada actriz de las tablas escénicas, que no tuvo un afortunado paso a la gran pantalla.

Lo que también es obvio, es que los guionistas de aquel entonces conocían muy bien la sintaxis fílmica y supieron utilizar acertadamente el lenguaje cinematográfico.

Rosario Pi es un ejemplo de ello, y la prueba palpable fueron las dos películas que dirigió, donde dio cuenta de su saber.

6.2.1 DOCE HOMBRES Y UNA MUJER

FICHA TÉCNICA ¹⁷⁵

Productora: Star Film.

Nacionalidad: Española.

Fecha de Producción: 1934.

Director: Fernando Delgado.

Argumento: Rosario Pi.

Guión: Rosario Pi.

Jefe de producción: Pedro Ladrón de Guevara.

Ayudante de dirección: Ignacio Caro.

¹⁷⁵ Ficha Técnica elaborada con los datos extraídos del expediente de la película.

Fotografía: Arthur Porchet.

Montaje: Antonio Canovas.

Técnico de sonido: René Renault.

Decorados: Manuel y Francisco Fontanals.

Construcción de decorados: Henri Boulanger.

Maquinisa: Joaquín Carrasco.

Modisto: Rodríguez-Marbel.

Estudios: Estudios Orphea.

Estudio de Sonido: Vigkastone.

Música: Maestro Patiño.

Temas musicales: “Soñar” (vals); “Long Island” (blues); “Quiero un muñeco” (fox-trot); “Muñecas vivientes” (marcha); “El vaivén” (java).

Rodada entre septiembre y noviembre de 1934 en los Estudios Orphea. Los exteriores rodados en Barcelona y en la provincia de Gerona (Castillo de Peralada).

Distribuidora: Román Lillo. Estreno: 1 de abril de 1935 en el Cine Rialto de Madrid. El 29 de abril de 1935 en el cine Urquinaona de Barcelona.

Soporte 35mms., 9 rollos, 91 minutos.

Interpretes: Irene López Heredia (Laura de Montemar/Irma Stuart); Ana María Custodio (Ana María); José Baviera (Arturo); Rafael Jiménez (Gerardo); Mapy Cortés (la China); Mariano Asquerino (el hombre del ópalo); Leo de Córdoba (don Lucas); Francisco Hernández (Roberto de Montemar); Ricardo Vargas (jefe de policía); Luis García Ortega (Enrique); Antonio Martiánez (ministro); Modesto Cid (Juan, el criado); Alberto Barrera (Luis Ansorena); José Bruguera (pintor); Nelly Santigosa.

ARGUMENTO:

Por los salones de la Asociación Profesional Cinematográfica Española la lucía su cuerpecito delicado, su carita finita y siempre agradable y sonriente y sus adonados blancos una bella mucherita, aún sin terminar de formar, que se destacaba de las demás amigas y compañeras por su corte distinguido y sus modales refinados. Aquella chiquilla no era otra que Isabelita Pradas, que en el transcurso de unos años había de convertirse en una de las más destacadas figuras de nuestro cinematografía.

Por entonces, cuando ya la conocía, Isabelita Pradas solamente era una aspirante a estrella de la pantalla. Muchas veces se había ofrecido oportunidad de actuar en conjuntos de películas, y en todas ellas se había negado nuestra mucherita a trabajar, pues ella pretendía un puesto más elevado: quería pertenecer a la categoría, pues sus conocimientos y cultura no podían supeditarse a un papel tan modesto dentro del cine.

Más tarde algunos mozos de la agrupación comenzaron el asedio natural debido a su hermosura; pero Isabelita siempre supo ponerles un coto, del que ninguno pasó nunca.

León Artola, uno de nuestros directores cinematográficos y el mismo Francisco Canales, este último director que fue de *Zalamea el aventurero*, vieron en ella esas especiales condiciones para la pantalla, y en más de una ocasión la dieron consejos, que ella nunca desatendió.

Ahora el cinematógrafo madrileño, con todos los bríos que requiere este arte y negocio, basaron nuevos elementos, capaces de interpretar los difíciles papeles en distintas producciones.

«La Voz» organizó su anual concurso para seleccionar a su «Señorita Voz 1935», y la Glosa, revista de gran solvencia y desarrollo dentro de la industria cinematográfica, fué la que tuvo la feliz idea de contratar para hacer una película a la señorita que mereciese el título.

De esta forma, y en una fiesta memorable, se celebró la elección de «Señorita Voz 1935», fiesta a la que se presentaron entre señoritas a cual más bellas, entre las cuales

se encontraba la figura delicada de Isabelita Pradas.

Un Jurado completamente imparcial supo, aun exponiéndose a un cachurrizo, seleccionar a la mucherita que mejores condiciones requiriera para el puesto que se precisaba, y salió Isabelita Pradas, que era la que debió en todo momento salir, visto el concurso con la imparcialidad y el juicio consiguientes.

De esta forma, Isabelita Pradas, la muchachita que actuó en la compañía de Margarita Xirgu, se encuentra convertida de la noche a la mañana en la heroína de sus sueños dorados. La «Novia de nieve», que iba interpretó en una obra de Benavente, es ahora la novia del cine español en su etapa de engrandecimiento y de éxitos sin fin.

Isabel Pradas y Glosa, a la vez, pueden estar satisfechas del éxito alcanzado. El cine español, por su parte, y todos los que tanto le amamos, nos consideramos con esta elección de sobra conformes y satisfechos.

ANTONIO DE SALAZAR

LO QUE CONTIENE

«DOCE HOMBRES Y UNA MUJER»

Toda buena producción, sea española o extranjera, tiene que contener los elementos precisos para conseguir entretener, aunque esto sólo sea a un número público.

«Doce hombres y una mujer», producción nacional, editada en los estudios Orphea Filmes, de Barcelona, posee un argumento interesante, llevado con verdadero acierto por el director español Fernando Delgado, secundado admirablemente por todos los elementos que toman parte en la cinta.

«Doce hombres y una mujer» tiene, además, un dato muy importante, y es el que en él intervienen muchas y muy destacadas personalidades de todos conocidos.

Irene López Heredia, a la cabeza, como protagonista, es bastante para por sí sola mantener con su talento artístico y sus facultades naturales toda una cinta.

Mariano Asquerino, esposo de Irene López Heredia, actor de fama

al Canadá (Duvivier) y «Éxtasis» (Machatty).

CINEMA NACIONAL

Los estudios Orphea Film se hallan en la actualidad en la ampliación y reorganización de los mismos, en los cuales se montarán grandes escenarios, en los tres estudios de que consta el edificio.

Los otros quedarán terminados dentro de la próxima semana, y en seguida se empezará a rodar una película dirigida por Laco Elías, con el título de «Batallas», y sus principales intérpretes, Antonio Vicens, Félix de Pantoja y Barrera.

Orphea Film está preparando el rodaje de la primera de las cuatro producciones que tiene en proyecto, cuyo título provisional nos han regalado vallemos. El nombre de los intérpretes, aunque lo podemos dar. El primer papel masculino está encomendado a una de nuestras primeras figuras del teatro.

Se encuentra en Madrid, alojada en el Capitol, Lupita Tovar, trabajando en un «doble» que será estrenado en breve. Y en los estudios de la CEV continúa rodándose «Los tres jinetes», dirigida por Fernández Arribas y con José María Beltrán como operado. En el teatro figuran el montaje de Fortuny, León Viegas, Mercedes Prendes, Alberto Roura, Pere Elvert, José María Llanos Rivas y Alberto Albalat. Los decorados son de Foch y Santamaría.

ANTONIO DE SALAZAR

«Broken Souls», película cuyas estrellas son Anna Stern y Gary Cooper, se

rodea en el teatro.

«Mi tío que me miraba y se iba»

rodea en el teatro.

MUY PRONTO

IRENE LOPEZ HEREDIA

en la producción
STAR FILM

doce hombres y una mujer

Dirección: Fernando Delgado
Música del maestro Patiño

La película de mayor
interés, lujo y emoción

DISTRIBUCION:
Centro, Norte y Andalucía,
ATLANTIC-FILMS

Cines y películas

CALLAO: La aristocrática sala estrena el lunes "Bolero", excepcional "film" de música ultramoderna, que subraya magistralmente el momento psicológico de cada imagen. El asunto de "Bolero" es de una gran emotividad, y su interpretación alcanza el mayor grado de perfección. George Ralph y la linda y gentil Carol Lombard son sus principales intérpretes. "Bolero" es de intensa humanidad y, por lo tanto, altamente conmovedor. Como complemento se exhibirá el magnífico documental de España "Nuevas rutas", del que ya se ocupó encomendadamente toda la Prensa, cuando fué presentado en prueba privada ante

CALLAO

Lunes próximo, estreno:



Un "film" musical de factura moderna. La pasión de la danza, llamante, arrolladora.

el presidente de la República y los ministros de Estado y Marina.

RIALTO: El otro día titulábamos a este "cinema" de acogedor y hoy nos parece bien poco este calificativo dedicado al "templo del cinema nacional". Como ya ven nuestros lectores, toda la producción netamente española de más alta calidad recibe los primeros aplausos del público en esta sala. Hoy, mejor dicho,

CINE GOYA

HOY,
SABADO DE GRAN MODA,
El "film" de grandioso éxito

El enemigo público n.º 1

genial interpretación del notable trío
WILLIAM POWELL,
MYRNA LOY y CLARK GABLE

RIALTO LUNES, ESTRENO

IRENE LOPEZ HEREDIA Y 12 HOMBRES Y UNA MUJER

Música del maestro PATINO.
Una superproducción española de STAR-FILM.
Distribuida por ATLANTIC-FILM.

el lunes, entra en turno "Doce hombres y una mujer", una creación formidable de la eminente actriz, gloria de nuestra escena, Irene López Heredia, que por primera vez lucirá para la pantalla las galas de su arte exquisito. Ha sido dirigida por Fernando Delgado, el simpático madriño, valor probado de nuestra cinematografía nacional.

PRENSA

Lunes, estreno:

MUJERES PELIGROSAS

WARNER BAXTER,
ROSE MARY AMES,
ROCHELLE HUDSON,
MONA BARRIC

PALACIO DE LA MUSICA: "¡Viva Villa!" obtiene a diario el éxito a que es acreedor, pues a los altos valores de realización, al magno desprendimiento con que está hecho, une el de que su trama es altamente interesante y emotiva, y en todo momento tiene captada la atención del espectador.

PRENSA: La famosa marca Fox presentará el próximo lunes "Mujeres peligrosas", una superlucida comedia que

PALACIO DE LA MUSICA

TERCERA SEMANA
de
GRAN EXITO



Reserve sus localidades con anticipación.

FIGARO

EL LUNES, DIA 1.º

WALLACE GEORGE JACKIE
BEERY RAFT COOPER

EL ARRABAL

(NEW-YORK 1886)



DIRECCION
RAOUL WALSH

UNITED ARTISTS

a su argumento interesante une el de estar interpretada por los famosos Warner Baxter, Rose Mary Ames, Rochelle Hudson y Mona Barric.

FIGARO: El gran Wallace Beery con Jackie Cooper, los inolvidables intérpretes de "Champ", George Ralph y Fay Wray, son el excelso cuarteto que interpretan la gran película de Artistas Asociados, "El arrabal", que en riguroso estreno presentará el lunes la elegante sala de la calle del Doctor Cortezo.

GOYA: Hoy, sábado de gran moda, presentación de la película que esta temporada obtuvo uno de los mayores éxitos, "El enemigo público número 1", la más feliz interpretación de los universalmente famosos Myrna Loy, Clark Gable y William Powell.

CHUECA: La notable compañía Loreto-Chicote continúa su carrera triunfal en el familiar teatro de la plaza de Chamberí. Hoy, sábado, en función de noche, reposición de "¡13! ¡Lagarto! ¡Lagarto!" y "La venganza de la Petra o Donde las dan las toman".

LATINA: El popular "cinema" exhibe el próximo lunes la película de gran éxito "Canción de primavera".

GERONA-REYES.

TEATRO CHUECA

COMPANIA LORETO-CHICOTE

Hoy, 6,30:

El tarjetero de marfil

10,30, reposición de

¡13! ¡Lagarto! ¡Lagarto!

y

La venganza de la Petra

Donde las dan las toman

LATINA

Desde el lunes,
Claire Fuchson y
Viljo Pavanelli en

CANCION DE PRIMAVERA

La inesperada caída de las acciones de Fundiciones Montemar, en cuya quiebra participa un misterioso hombre que luce en su dedo anular un opalo de gran tamaño, provoca el suicido del millonario Roberto de Montemar, su

hija Laura, arruinada y desesperada recurre las mansiones de sus amada en busca de ayuda. Intenta conseguir un trabajo humilde pero solo recibe excusas y buenas palabras. Laura solo encuentra el auxilio de tres jóvenes humildes: Arturo, un joven fornido cuyo principal interés es convertirse campeón de boxeo; Gerardo, dependiente en una tienda, pero que anhela llegar a ser un compositor reconocido; y Ana María, una mecanógrafa que sueña con ser una actriz famosa. Los tres acogen a Laura con gran cariño. Después de un tiempo viviendo a su costa Laura se siente una carga y se despide de ellos con una carta de agradecimiento. Decide acabar con su vida y se desplaza hasta las afueras de la ciudad donde es atropellada por un automóvil. Pasa el tiempo y todos creen muerta Laura Montemar. En esos días aparece en los ambientes financieros Irma Stuart, una millonaria que aprovecha su apariencia de filántropo para arruinar cuantos empresarios promete ayudar. Bajo la tapadera de una sociedad de crédito de la que Irma es presidenta se esconde una sociedad secreta, el Club de los Trece, cuya única meta es provocar la quiebra de quienes se niegan a aceptar sus chantajes. Bajo la personalidad de Irma se encuentra Laura de Montemar, que fue recogida por los miembros de ese club tras el atropello que sufrió y ahora la aprovechan como fachada de sus perversas actividades. Sin embargo ella no olvida a los tres jóvenes que la ayudaron y les envía sustanciosos cheques. Durante una reunión del Club de los Trece, Irma descubre que uno de los clandestinos miembros enmascarados luce un

precioso ópalo, idéntico al del sujeto que visitó a su padre un día antes de que se suicidara. Aprovechándose de su prestigio, Irma obtiene de la policía las fotos de los doce delincuentes, y, bajo, la amenaza de desvelar su verdadera identidad, consigue hacerse con la propiedad de la sociedad de crédito y también la disponibilidad absoluta sobre el patrimonio del club. Un año después, el rumbo de la sociedad ha dado un giro radical y dedica su actividad a tareas humanitarias. Y no pasará mucho tiempo hasta que Irma convertida en nuevo en Laura, se encuentre con los tres amigos que en el pasado se ocuparon de ella y que hoy, gracias a su ayuda, han hecho realidad sus sueños.

Extraído del Catalogo del Cine Español. Filmoteca Española.

RODAJE

El rodaje de la película se inició a finales de septiembre de 1934, y concluyó en noviembre de ese año, según prensa especializada que dio cuenta del evento¹⁷⁶. Asimismo detallaban que Rosario Pi había acudido al rodaje, pero en calidad de representante de la productora.

¹⁷⁶ Cine Español. Números 8 y 10. Octubre y Diciembre de 1934.

Durante el rodaje tiene lugar los graves hechos de la cuenca minera de Asturias, sin embargo este tipo de filmes, como otros tantos de aquel momento, están ajenos a lo que sucede en España.

Antes de su estreno se insistía en su calidad¹⁷⁷ “con un dinamismo cosmopolita se traslada la acción de un lugar a otro y como confiesa la propia Rosario Pi, a quien se debe el escenario “se ha puesto el mundo entero, en vertiginosa visión, ante la cámara, para lograr esa integración que tantas veces ha sido reclamado por nuestros críticos. A ver si esta vez nos ayudan un poco, porque cuantos han visionado un trozo de esta cinta, hasta en los propios Estudios, nos animan a proseguir el camino emprendido. Muy pronto veremos, en una demostración patente e inequívoca que en nuestros estudios se puede y se debe producir bien, además, que contra las infinitas negaciones de ciertos elementos, existen en el teatro actores que ante la lente de la cámara obtienen resultados sorprendentes”. La película se anunció en prensa, previamente a su estreno el 1 de abril en Madrid, en el Cine Rialto. Los avisos en periódicos¹⁷⁸ destacaban que era el primer trabajo cinematográfico de Irene López Heredia, “eminente actriz gloria de nuestra escena”, y también, nota curiosa, que el Rialto se había convertido en la sala especializada en cine español. La película permaneció en cartel una semana.

¹⁷⁷ Films Selectos. Nº 225. 9 de Marzo de 1935.

¹⁷⁸ ABC.30 de marzo de 1935.

Es el primer trabajo de Delgado en el sonoro y al concluir la contienda pasa por la censura el 25 de mayo de 1939.

Los interiores se filmaron en Orphea, así como todo el recinto de la Exposición de Monjuitch. Se contabilizaron un total de 39 lujosos decorados auspiciados por Manuel Fontanals.¹⁷⁹

ESTUDIOS SOBRE LA PELICULA. CRITICAS

La crítica destacó la validez del filme, sustentado sobre todo por la ajustada interpretación de los actores. Asimismo se insistía en lo interesante y atractivo de su argumento¹⁸⁰.

El guión de la película resultó muy del gusto de la crítica. Así señalaban que¹⁸¹ “el argumento que Rosario Pi escribió ex profeso para la nueva estrella cinematográfica Irene López Heredia. En este argumento encontramos todos los matices del arte cinematográfico: desde la escena de ingenuidad completa, hasta la fuerte de la mujer, que con un dominio de su ser, consigue hacer y crear las situaciones más sorprendentes”.

En ese mismo aspecto abundaron otros críticos. En ABC¹⁸² se iniciaba el examen de la película haciendo mención al trabajo de la guionista “Rosario Pi ha escrito un escenario original que tiene un poco de todos los géneros cultivados en la pantalla, algo así como un muestrario de temas

¹⁷⁹ Rosario Pi, en Films Selectos.n N° 225. 9 de Marzo de 1935.

¹⁸⁰ Cine Español. Números 15 y 16. Mayo y Junio de 1935.

¹⁸¹ Cine Español. Número 15. Mayo de 1935.

¹⁸² ABC. 03-03-1935.

cinematográficos: folletín, comedia, sainete, drama, tragedia...No es un buen escenario; pero posee el innegable acierto de haber huido del libro glorioso y de la obra teatral, acreditada por sus ingresos de taquilla. Rosario Pi ha pensado su obra en cinema; unas veces acierta u otras fracasa, más por exceso que por defecto, más por acumulación de episodios que por falta de material filmable. Una mayor sencillez en la exposición del argumento hubiese facilitado mucho el desarrollo de la acción, que ahora se quiebra en muchos momentos. De todos modos la intención de Rosario Pi ha sido buena y si en lo sucesivo desdeña los tópicos recogidos en esta obra puede aspirar a ser una excelente escenarista de películas”.

En otra publicación se destacó valor al filme¹⁸³ “el asunto de esta nueva producción nacional, más pretenciosa que lograda en lo que se refiere a los valores dramáticos, tiene dos virtudes que son fundamentales en el buen cinema y que no abundan mucho en el momento: mucha acción y poco diálogo...La realización es desigual. Lenta en algunos momentos, con reminiscencias del cine alemán en otro; demasiado transigente con el maquillador y generosa en exceso con tipos episódicos a los que se concede primeros planos que no les benefician”.

La crítica vuelve a insistir en que los actores de teatro han de acostumbrarse al cine y rehuir de los primeros planos *terrible prueba*, como señala el crítico de ABC sucede con López Heredia.

¹⁸³ Cinegramas. 07-03-1935.

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

Irene López Heredia no realizó grandes trabajos en el cine, ya que se vinculó mucho más con el teatro, donde llegó a formar compañía con actores como Mariano Asquerino, compañero de reparto en esta ocasión. Sus inicios en el cine tienen lugar en 1917, donde protagonizó *El golfo*, de José de Togores. Su periplo cinematográfico es más bien escaso, cinco películas en total, aunque tuvo el honor de ser dirigida por Orson Welles en *Mr. Arkadin* (1954), sustituyendo para la versión española a la actriz greco-norteamericana Katina Paxinou.

Ana María Custodio, hermana del escritor Alvaro Custodio y natural de Sevilla, realizó cuatro versiones hispanas para la industria de Hollywood entre 1931 y 1932, regresando posteriormente a España, donde desarrolló su carrera hasta que al finalizar la contienda se exilió a Cuba, Méjico y Venezuela.

José Baviera, que resulta apenas conocido en España, inició su vinculación con el cine en 1923, donde trabajó en *La alegría del batallón*, *La bruja* y *La Dolores*, en producciones llevadas a cabo en Valencia. Tras ello se traslada a Madrid. Donde participó, entre otras, en *Una extraña aventura de Luis Candelas* (1926) de José Buchs, y ya en la época sonora en *Fermín*

Galán (1931), de Fernando Roldán. Tras entrar en la compañía de López Heredia, trabajaría con ella en esta película, para continuar en obras como *Don Quintín el amargao* (1935), de Luis Marquina.



*Rosario Pi,
la primera mujer
que abordó
la realización en
la cinematografía
española*

que estuviera al servicio propagandístico de la causa republicana. De lo que decimos es muy ilustrativo un artículo publicado en diciembre de 1936. «*El arte de las imágenes* —decía Mateo Santos— *no tiene, a la hora de ahora, otra misión primordial que cumplir que la de ser el agente de propaganda más activo de la revolución proletaria, el reflejo más vivo de la nueva sociedad que están estructurando las gestas de los frentes de batalla y la labor constructiva que se realiza en la retaguardia*» (41).

No despertó, desde luego, mucho entusiasmo el anuncio, a finales de 1936, del rodaje de **Molinos de viento**, una adaptación de la opereta de Frutos y Luna que dirigiría Rosario Pi (42). Se pensaba que la

(41) «El cine español ha de tener el espíritu de la revolución», en *Tiempos Nuevos*, 1 de diciembre de 1936.

(42) Rosario Pi, un curioso personaje que merecería un libro a ella dedicado por ser una de las pocas mujeres de la industria del cine, fundó la Star Film y fue guionista y realizadora de los filmes *El gato montés* (1935) y *Molinos de viento* (1936).

Tras estallar la contienda desempeñó cargos importantes en el ámbito cinematográfico, con las autoridades republicanas. Asimismo participó en trabajos producidos por la CNT *Barrios bajos* (1937), de Pedro Puche.

Tras cumplir su contrato con Francisco Elías, para quien trabajó en *¡No quiero, no quiero!* (1939), se exilió voluntariamente a Méjico, donde protagonizó más de doscientos filmes, entre ellos *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel.

Mariano Asquerino, padre de la también actriz María Asquerino, trabaja por vez primera en el cine en 1915, en *El beso fatal*, de Julio Roesset, tras lo cual inicia una carrera, con cierta continuidad, hasta 1957, año en que fallece. En la época silente, destaca su participación en *La madona de las rosas* (1919), dirigida por el dramaturgo Jacinto Benavente y Fernando Delgado. Ya en la época sonora participó en obras como *Rosas de otoño* (1943), de Juan de Orduña, *La duquesa de Benamejí* (1949) de Luis Lucia o *Cómicos*, (1953) de Juan Antonio Bardem.

Delgado debutó a los 18 años como actor, para pocos años después convertirse en ayudante de dirección de realizadores como Benito Perojo y José Buchs. En 1919 participó en *La madona de las rosas*, codirigida junto a Jacinto Benavente. Debutó en solitario en 1924 en la dirección con *Los granujas*, adaptación del sainete de igual título de Carlos Arniches. El éxito de su segunda película *Ruta gloriosa* (1925) le conducirá a sus tres mejores trabajos: *Cabrita que tira al monte* (1926), *Las de Méndez* (1927)

y *Viva Madrid, que es mi pueblo* (1928), todas ellas del periodo del cine silente.

Con la llegada del cine sonoro tiene algunos años de ostracismo, que remonta al dirigir *Doce hombres y una mujer*, por lo que durante los años treinta consolidó su carrera y era considerado como uno de los mejores directores del momento, máxime tras haber dirigido *Currito de la Cruz* (1935) nueva versión del film de 1926, que Delgado ya había codirigido junto al literato Alejandro Pérez Lugín, autor de la novela homónima en la que se basaba la producción cinematográfico. La llegada de la Guerra Civil le sorprendió en Córdoba, rodando *El genio alegre*, de las que algunos de sus protagonistas sufrieron varios avatares, como hemos visto.

El trabajo de Delgado es tachado de desigual¹⁸⁴ “la película tiene momentos en que se advierte la presencia de un director, que en otros no ha podido mantener la armonía en los fotogramas por los constantes saltos de acción”. Para Méndez Leite la desigual realización del director y la escasa brillantez de López Heredia habían obedecido más bien a la mala calidad de los estudios de aquel entonces¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1965). *Historia del Cine Español. I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 363.

¹⁸⁵ Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1965). *Historia del Cine Español. I*. Madrid: Ediciones Rialp. P 363.

Delgado era considerado un buen director, uno de los más prestigiosos. Así Hernández Girbal¹⁸⁶ aseguraba de Delgado antes de rodar esta película que “en Fernando Delgado hay, aunque muchos no quieran advertirlo, un buen realizador que puede lograr para nuestro cinema éxitos resonantes. Ahí esta cruzado de brazos en plena inactividad. Negarle ocasiones para trabajar es desdeñar, sin justificación, un elemento capacitado. Fíjense en él, tal vez alguno agradezca más tarde mi consejo”.

Poco después abunda en su opinión, ya que Delgado no ha vuelto al cine desde la época muda, aunque ya se habla de su nueva película¹⁸⁷ “pero Fernando Delgado huyó del cine. Los que hubimos de confiar en él, esperando de su talento –aún confiamos- una obra lograda enteramente sufrimos una gran decepción. Yo creo que ha vuelto, y actualmente trabaja en Doce hombres y una mujer ¿Será esta su película?”

La revista Arte y Cinematografía en un número extraordinario publicado en 1936, con motivo de sus bodas de plata, destacaba la buena labor de Delgado y su dirección de *Doce hombres y una mujer* y la versión parlante de *Currito de la Cruz*.

¹⁸⁶ Hernández Girbal, Florentino. Directores españoles. Fernando Delgado, el olvidado. Cinema Variedades. Nº 9. Año XVII. 1934.

¹⁸⁷ Hernández Girbal Florentino. El cine español necesita directores. Cinegramas. Año I. Nº 9.11-11-1934.

Tal era su prestigio que la dirección de esta revista le solicitó una felicitación por el aniversario que aquí transcribimos

“Arte y cinematografía celebra sus Bodas de Plata. Dar vida en España durante veinticinco años a una revista cinematográfica es algo admirable. Mi sincera y entusiasta felicitación a D. J. Freixes, alma de la revista, y mi deseo ferviente de que dentro de otros veinticinco año, en las bodas de oro, Arte y Cinematografía pueda llenar sus páginas con títulos de películas absolutamente españolas. No creo ser impaciente ¿verdad? Pues así y todo tengo mis dudas”.

La ironía de Delgado hace alusión a la escasa producción española y lo costoso que era levantar la industria cinematográfica. Lo cierto es que las revistas especializadas eran ocupadas por información sobre cine americano y alguna destacada producción europea, entrevistas con mitos como Greta Garbo, y en menor medida filmes hispanos.

El cine español producía muy poco, por lo que ocupaba poco espacio en este tipo de publicaciones. El interés por lo que se realizaba en Hollywood, que aparecía destacado y muy bien reflejado en las revistas de cine, llevó a fundar la revista Cinelandia, que daba información sobre lo que sucedía en aquellos lares.

HEMEROGRAFIA

CINEGRAMAS. N° 30, 7-4-35

Doce hombres y una mujer. El asunto de esta nueva producción nacional, más pretencioso que logrado en lo que se refiere a los valores dramáticos, tiene dos virtudes que son fundamentales en el buen cinema y que no abundan en el nuestro: mucha acción y poco diálogo. Se ve que el argumento está pensado en cine y no aprovechado para él, según va siendo norma peligrosa en la producción nacional. ...el film es original en su primera inspiración. Nació cine, sin escudarse en un nombre glorioso o un éxito teatral. Esto lo hace simpático. Rosario Pi puede en algún momento haber forzado la verosimilitud de la acción y la sicología de los personajes; pero ha visto su argumento a través de la pantalla y lo ha sometido a las leyes del micrófono, en lo que al diálogo se refiere. Ese es el camino. La primera condición de un buen film es la rebeldía a la tutela literaria...originalidad de asunto; he aquí la primera virtud de un film.....Adelantaremos que la realización es desigual, lenta, en algunos momentos; con reminiscencias de cien alemán; en otros demasiado

transigente con el maquillador y generosa en exceso con tipos episódicos a los que se concede primeros planos”.

CINEGRAMAS. N° 22, 10-2-35.

Se publicita el próximo estreno de *Doce hombres y una mujer*. Destacando los nombres de Irene López Heredia y Fernando Delgado. La produce Star Film y la distribuirá Atlantic Films en centro, norte y Andalucía.

demás en un artículo titulado “Españolizar el cine” en el mismo número hay una foto de Irene López Heredia en dicha película.

CINEGRAMAS. N° 23, 17-2-35

“Hacen falta argumentistas”, de Francisco Hernández Girbal, se destaca lo bueno de que haya películas con argumentos originales como *Doce hombres y una mujer*, *Crisis mundial* o *La traviesa molinera*.

CINEGRAMAS. N° 27, 16-3-35.

López Heredia en entrevista “el cine me encanta, es una verdadera seducción la que ejerce sobre mí. Me he entregado a él con todas las potencias de mi alma. Yo creo, no es vanidad, es convicción sincera –la vocación lo puede todo- que si saben dirigirme, haré algo cuando acabe mi

aprendizaje, iniciado en Doce hombre y una mujer. Porque no me forjo ilusiones, ahora no soy más que una meritoria en el séptimo arte. Y esta situación me agrada”.

CINEGRAMAS. Nº 12, 2-12-34.

Entrevista a Fernando Delgado “como director del film estoy muy satisfecho, porque Irene se ha dejado fotografiar exactamente igual a si misma. Todo lo contrario de lo que ella cree en su humildad. Su trabajo ante la cámara ha sido un milagro de naturalidad, de sinceridad y de aplomo. Como si en toda su vida no hubiera hecho otra cosa.

¿Está usted satisfecho de la película?

Orgullosa. Es mi mejor película, la que he dirigido con mayor libertad y más a mi gusto”,

CINEGRAMAS. Nº 13, 9-12-34.

Cartel publicitario de Doce hombres y una mujer, pero con un error, ya que la realización, dicen, es de Fernando Roldán (sic).

FILMS SELECTOS. N° 222, 19-1-35, publicidad de Doce hombres y una mujer.

En el número 225, 9-2-35 foto del rodaje de Doce hombres y una mujer con este pie: Rosario Pi, autora del escenario de la película doce hombre y una mujer, en un descanso del rodaje con Irene López Heredia, protagonista de dicha superproducción española, con Conchita Urios, Pedro Ladrón de Guevara, gerente de Star Film, Fernando Delgado, director artístico y Mariano Asquerino, que también toma parte en uno de los roles de dicha película.

6.3. ROSARIO PI DIRECTORA

Pi animada por los resultados e ilusionada con un nuevo proyecto decide ocupar un nuevo lugar dentro de la industria y animada, entedemos, por su espíritu emprendedor e industrial, se anima a llevar a cabo la dirección de un filme, que tendrá continuidad en el segundo que realiza durante la Guerra Civil.



El gato MONTÉS

MUSICA DE LA POPULAR
OPERA DEL MAESTRO
PENELLA



PABLO HERTOGS
MARIA DEL PILAR LEBRON

DIRECCION
ROSARIO PI

9999

6.3.1. ELGATO MONTES

15 de marzo de 1936

EL LIBERAL

Página 11



LO QUE VEREMOS MAÑANA

RIALTO.—El cura de aldeas, por Mary del Carmen y Juan de Orduña.

En pleno corazón de la tierra castellana, en un rincón de la austera Salamanca, se encuentra Villavieja de Yentes, pueblo pintoresco y discreto sobre la tierra de trabajo y honor. Y en este pueblo se han rodado unos e inspirados otros todos los exteriores que han servido de marco hispano a la película «El cura de aldeas», editada por Cifesa, según la novela de Pérez Escobar.

No obstante su rusticidad de viejo pueblo castellano y la austera sencillez

que hace gala la directora Rosario Pi, han realizado el milagro.

Aunque no fuera «El Gato Montes» una ópera celebradísima desde hace veinte años, igual valor concederíamos al film suero que con ella se ha realizado. Música deliciosa, aunque sabe a poco, por un irresistible belleza; un diálogo fácil, limpio de chocarretas, que divierte o emociona en la justa proporción que exigen los momentos cómicos o dramáticos, abastamente combinados.

En cuanto a la interpretación, verdaderamente «cinematográfica», ha de llenar de sorpresa, pues todos los actores pertenecen al teatro, y no obstante, ningún resabio teatral se observa en ellos. Pablo Herreola, María del Pilar Lebrón, Víctor Miguel Méndez, Mary Cortés y Joaquín Valle, y un conjunto admirable forman el reparto.



de sus viejos y venerables monumentos, el centro del pueblo, su plaza Mayor con los soportales de arcos clásicos y columnas recias, con su Casa Ayuntamiento de balcones corridos de madera descarnada, frente a la iglesia, tiene un fuerte resaca de pueblo realmente español. Y esta maravilla lograda de revivir la vida fantasmal de Villavieja de Yentes se debe a la magia del decorador Villavieja, que con cartón, madera y escayola ha hecho la reproducción magistral de tan silencioso ambiente.

Y estos maravillosos exteriores, levantados en pleno ambiente del Madrid moderno, industrial y trabajador, los inmutables en el celuloide de la fotografía magistral de Fred Mandel, que en esta película coloca a este operador en el pínulo de su profesión cinematográfica. Esto quiere decir que el éxito de Cifesa al presentar esta cinta, dirigida por Camacho, será un acierto más de la prestigiosa marca.

PRENSA.—El gato montés, por Pablo Herreola y María del Pilar Lebrón.

Un verdadero acierto. Una fantástica obra llevada a la pantalla con rara habilidad. El indiscutible e indiscutido talento del maestro Perella, unido al profundo conocimiento de la moderna cinematografía, del



happy Cortés y Joaquín Valle, en una escena de la película «El gato montés», que se estrenará mañana en el cine, de (Foto Cifesa).

PALACIO DE LA MÚSICA.—«El rey de los condenados», por Conrad Veidt.

Puede calificarse de verdadero acontecimiento cinematográfico el estreno del próximo lunes en el Palacio de la Música, el local de los grandes programas, como ya se le denomina en Madrid. Porque «El rey de los condenados», film Gaumont British (la marca famosa), presentado por «Bri-S-Di» y distribuido por Edico (continuadora de Febrer y Hays), es algo que ha merecido el elogio unánime de crítica y público en otras capitales de Europa, por la fuerza arrolladora de su argumento, la perfección de la técnica y el alto nivel artístico de la interpretación.

En «El rey de los condenados» se presenta con toda realidad la vida de tres mil penados de una colonia penitenciaria situada en una isla desierta, donde la fuga, aun a la desesperada, resulta un imposible. Los hombres se rebelan contra su trágico destino, prefiriendo morir de una manera violenta, pero heroica, a la lenta consunción bajo una disciplina cruentamente aplicada. El dramatismo de esta rebelión llega a puntos culminantes, no logrados hasta ahora en la pantalla. Conrad Veidt y Noah Berry aparecen en una labor portentosa como intérpretes: no hay en ellos nada ficticio; viven sus papeles con la máxima intensidad ante la cámara sonora, comunicando al espectador toda la inquietud humana del personaje. Con ellos actúa Helen Vinson, «la mujer más bella de la pantalla», como se le ha denominado recientemente en Norteamérica. Su belleza serena y perfecta, es como el raro y paradisíaco oasis en el inhóspito ambiente de la colonia penitenciaria, como la luna de los cielos nocturnos.

FIGARO.—«Guerra sin cuartel», por César Romero, Bruce Cabot y Rochelle Hudson.

El cine Figaro, siempre con mucho acierto la pantalla de la emoción por haber ofrecido al público en una consensual producción.

MAÑANA LUNES, 18, ESTRENAN LOS CINES CARRETA, DOS DE MAYO, EUROPA, TOLEDO, CHAMBERI, SAVOY, PADILLA, MONTE CARLO Y OLIMPIA.

La primera película española totalmente en colores.



Adventuras del espangterio refugiados en la Legión Extranjera de Marruecos.

SALAMANCA LA LLAMADA DE LA SELVA

Por OLARK GABLE y LORETTA YOUNG

Emocionante epopeya de los buscadores de oro

Una superación a las más extraordinarias obras del género sensacional, que cada día cuenta con más adeptos, estrenada el próximo lunes un film modelo del género.

«Guerra sin cuartel» (El caso del hampa) es el más sensacional de los films policíacos estrenados hasta el día.

Se intriga, repleta de emoción en cada uno de sus escenas, es perfectamente lógica y en ellas van entrelazándose los episodios más sorprendentes con una realidad y dramatismo que subyuga.

«Guerra sin cuartel» (El caso del hampa) tiene una técnica magnífica en cada instante. Locos, decorados o

CINE DE LA PRENSA MAÑANA LUNES



Interpretes son de primerísima calidad.

«Guerra sin cuartel» (El caso del hampa) posee un magnífico elenco, el que destaca el galán hispano César Romero, el inimitable villano «Roco Cabot» y Rochelle Hudson, nueva estrella de 1936. Century Fox, a la que pertenece esta sensacional producción.

CARRETA, DOS DE MAYO, TOLEDO, SAVOY, EUROPA, CHAMBERI, PADILLA, MONTE CARLO Y OLIMPIA.—«De la sarten al fuego», por Rosita Moreno, Juan Torera y Remuado Tirado.

Un drama que por su genuino argumento y colores naturales caracteriza por primera vez el triunfo de 1936. Century-Fox Film sobre las otras productoras que han omitido presentar al público hispano películas en colores naturales, una vez más cautiva la atención del público. Esta es la estupenda película en colores naturales—primera de su clase—titulada «De la sarten al fuego», interpretada por la refulgente estrella Rosita Moreno y secundada a la maravilla por el simpático y elegante galán Juan Torera y el cómico Romulo Tirado.

En «De la sarten al fuego», el irresistible cómico Romulo Tirado tiene un importantísimo papel. Es la primera película hispana fotografiada en colores naturales, resaltando por su colorido, su interesante y romántico argumento, que sin duda alguna quedará impregnado en la mente de cuantos la vean.

«De la sarten al fuego» es un drama cómico moderno que ha de encantar a cuantos la vean. George A. Hillman ha sabido hacer una película, la que traerá otra vez el recuerdo del pintoresco Marruecos, en la de la brava raza marroquí, que otrora dominó grandes territorios en la Península Ibérica, donde dejaron su cultura, sus monumentos sin par, orgullo y de España. Moros fue-



Conrad Veidt en una escena de la película «El rey de los condenados», que se estrenará el lunes en el Palacio de la Música.

(Foto Edico)

ron los que construyeron la Alhambra, joya arquitectónica jamás superada—La Mezquita de Córdoba, única en su género—, y miles de maravillas que serán la admiración de futuras generaciones.

Como dijimos, «De la sarten al fuego», drama vigoroso con pasajes cómicos, que tienen por principal escenario la región marroquí, cuenta con un excelente reparto, y su filmación ha sido realizada bajo la experta dirección de John Reinhardt.

BARCELONA.—«Fusileros sin balas», por Stan Laurel y Oliver Hardy. «Los dos fusileros sin balas» son Stan Laurel y Oliver Hardy. Esta vez nuestros aros cómicos llegan a Escocia en pos de fantástica herencia, que queda reducida a una melodiosa gaita. Ante este capital tan considerable deciden engancharse en el Edredro y hacerse casi castr... Ian Garry Cooper y Franchot Tone, pero de una gracia que os hará reír hasta cuando a solas recordéis sus malhadadas andanzas. Y como de fusileros se trata, nosotros también vamos a fusilar... lo mucho y bueno que han dicho los críticos madrileños: «Es a modo de parodia de «Tres lanceros bengaleses». «Consiguen mantener la proyección del film entre un coro constante de risas y carcajadas». «Quizá sea de las grandes cintas en que sobralde de manera más pura la gracia espontánea y verdadera por medio de ocurrencias trucas y detalles de fino humorismo». «Además hay un asunto de mucho interés y accidentes militares de alguna espectacularidad, que contribuyen a dar al film un tono digno y elevado». «Juega el lector por todo en

Los directores de «Incertidumbre»

No es corriente el caso de que nos sea ofrecido un film que cuente con dos realizadores; pero es menos corriente todavía que dos hombres se complementen tan decisivamente en una labor tan difícil como es esta de dirigir un film, como Isidro Sodas y Juan Parilla. Y lo curioso es que ambos poseen un temperamento tan opuesto, que, en verdad, parecen inconciliables. Isidro Sodas es uno de los valores más auténticos del cine hispano catalán. Tiene un dominio de la técnica tan absoluto, que en sus manos es como cosa de coet y cantar eso que para la mayoría se convierte en un duro martirio. En cuanto a Parilla, su formación cinematográfica es algo excepcional entre nuestros animadores.

No puede ofrecer un film un mayor número de garantías, y será mucho afirmar, una vez sabido todo esto, que «Incertidumbre», la cinta de Hispania Orbis Films, que distribuirá Los Artistas Asociados (S. A.), abrirá nuevas posibilidades a la cinematografía nacional.

Palacio de la Música

Lunes, estreno sensacional del film Gaumont British (presentado por «Bri-S-Di»)

El rey de los condenados

Formidable creación de Conrad Veidt, Noah Berry y Helen Vinson, «la mujer más bella de la pantalla».

Un poema de bárbara grandiosidad, escrito por la desesperación de tres mil condenados en vida y desarrollado en el trágico ambiente de una colonia penitenciaria.

Distribuido por «EDIO»

Productora: Cifesa.

Nacionalidad: Española.

Fecha de Producción: 1935.

Directora: Rosario Pi.

Argumento: Según el drama lírico de Manuel Penella.

Guión: Rosario Pi.

Adaptación: Manuel Penella (diálogos).

Música: Manuel Penella.

Acompañamiento musical: Orquesta Nicolau.

Asistente técnico: Antonio Canovas.

Secretaria de dirección: María Mercader.

Regidor: Manuel Miralles.

Fotografía: Issy Goldberger, Fanto George.

Montaje: Ismael Nieto.

Técnico de sonido: René Renault.

Laboratorios: Cinefoto (Barcelona).

Formato: 35mm, 10 bobinas, 101 minutos.

Decorados: Henri Boulanger.

Maquinista: Joaquín Carrasco.

Peluquería: Juan Carlos Nin.

Foto fija: José Puig Ferrán.

Estudios: Orphea. Rodada en Barcelona.

Distribuidora: Cifesa.

Estreno: El 2 de marzo de 1936 en el Salón Cataluña de Barcelona, el 16 de marzo de 1936 en el Palacio de la Prensa de Madrid.

Localización: Filmoteca Española. Copia en 35 mm. , 10 rollos, 2.630 m.

Duración: 91 m. Existe una copia comercializada en soporte DVD.



Interpretes: Pablo Hertogs (Juanillo; el Gato Montés); María del Pilar Lebrón (Soleá); Víctor Miguel Merás (Rafael "El Macareno"); Mapy

Cortés (Solilla); Joaquín del Valle (Caireles); Juan Baraja (Pesuño); Consuelo Company (Frasquita); Paco Hernández (Padre Antón); José de Rueda (Hormigón); Enrique Castellón (Juanillo, niño); Eugenia Graciani (Soleá, niña); Modesto Cid (director de la cárcel); Fausto Otero, Cesar Pombo.

ARGUMENTO DE LA PELICULA:



El argumento de la película es el siguiente: Soleá y Juanillo son dos gitanillos, miembros de un grupo nómada, que desde su infancia tienen una estrecha relación, que desemboca en amor durante su juventud, por lo que deciden casarse por la Iglesia para legalizar lo que sienten de corazón. Juan vive de hacer diversos negocios con su tío, mientras que Soleá va echando la buenaventura y sacando un dinero de aquí y allá. En una de sus visitas a una taberna conoce a Rafael “el Macareno”, que queda prendado de ella y le lanza una galantería: un brindis de él y su cuadrilla por tan bella mujer.

Una tarde acuden a los toros, Juan y Soleá, donde el Macareno, uno de los diestros de la tarde dedica la muerte de un toro a la joven, lo que origina los celos del novio.

Días después Soleá entra en una Cruz de Mayo, y allí es ofendida por un borracho, quien intenta disparar una pistola contra Juan cuando este acude a defender su novia. Juan saca una navaja con la que mata al borracho y es encarcelado en la prisión de Sevilla.

Desde su celda verá pasar el Jueves Santo la procesión de la Esperanza de Triana (esto es un hecho que ocurría, ya que esa Virgen pasaba ante la prisión, hoy convertida en plaza de abastos, pero donde un azulejo recuerda que los presos de la misma se acogían a la devoción mariana, al paso de la imagen) y escucha a Soleá cantar una saeta.

Macareno localiza a Soleá en la feria de Carmona y le pide se vaya con él, a su cortijo con su madre, que también es gitana. Ella dice que lo pensará, pero mientras tanto Juan se ha fugado de la prisión y la joven es detenida cuando va a visitarlo como supuesta cómplice. Ella niega tal colaboración, por lo que le piden el nombre de alguien que apoye su testimonio, por lo que recurre al Macareno. El diestro defiende su inocencia y la lleva a su cortijo.

Mientras Juan decide hacerse bandolero, desde su guarida en la montaña, donde permanece oculto.





A partir de aquí el argumento corre parejo a la zarzuela, ya que esta obra se inicia cuando Soleá está en el cortijo, y través de los diálogos conocemos los hechos sucedidos con anterioridad.

Lo que sucede es que la trama de la zarzuela aparece de forma suscita en la película, ya que se respeta la trama principal, la relación de los dos

hombres y Soleá, pero desaparecen personajes y escenas secundarias. Muchos de los diálogos de la película, aquellos más dramáticos, son originales de la creación lírica.

Soleá es visitada de noche en el cortijo por el Gato Monté, besándose a través de la reja, y afirmando ella que “le seguiría hasta el fin del mundo”.

El Macareno llega al cortijo triunfador de los ruedos y le pide de nuevo a Soleá, que se case con él.



CIFESA
Presenta

**PABLO
HERTOQUE**

M. del Pilar **LEBRON**

Victor Miguel **MERAS**

Mary **CORTES**

Joaquín **VALLE**

en





Juan de Landa y el pequeño «chispita» en una escena de la superproducción española «El secreto de Ana María», editada por Selecciones Capitolio

Mapi Cortés y Juan → quin en una escena de «El gato montés», que se acaba de rodar en Barcelona

En los Estudios españoles, las cámaras ruedan...

Nuestro cine, en tanto, sigue su marcha progresiva y da nuevas muestras de su constante actividad. Se filman actualmente varias cintas de interés. En los Estudios Ballesteros, *La señorita de Trevellez*, dirigida por Edgard Neville. En la Cea, *La rebuena de la Paloma*, dirigida por Perojo. En Aranjuez, *Currito de la Cruz*, con Fernando Delgado como director, para la nueva productora Hispania Orbis. En Barcelona, *Socias y Parellada*, procedentes del campo *amateur*, realizan su primera cinta profesional: *Incertidumbre*, con Hilda Moreno en el papel de la protagonista... Todavía un nuevo título: *Los claveles*, el gran sainete que anunció Soriano, está siendo llevado al film por la P. C. E., bajo la dirección de Eusebio Fernández Ardavin y con el gran Beltrán como operador...

Desde todos los puntos de vista—desde el nacional, desde el cinematográfico, desde el social—, conforta este espectáculo de la actividad de nuestros Estudios. Toda esa labor equivale a una gran movilización de dinero y de esfuerzos, de entusiasmos y de actividades. Es, en fin, vida, demostración evidente de una auténtica realidad.

En torno a la Exposición Internacional del Cinema

Continúa abriéndose paso nuestra idea de

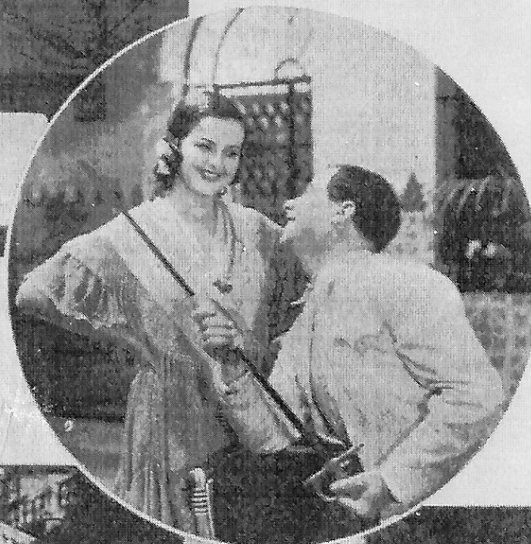


El realizador de «La Farándula», con la artistas Pilar y Carmen Torres

Nicolás Rodríguez, protagonista de «La señorita de Trevellez», que bajo la dirección de Edgard Neville se rueda para Atlantic Films

celebrar en una ciudad de tan intensa vitalidad cinematográfica como Barcelona una Exposición Internacional del Cinema. Se perfilan ya los aspectos y las orientaciones de ese certamen, y diariamente llegan a nosotros sugerencias y ofrecimientos que estimamos en todo su valor. Muy pronto hemos de proceder—y lo haremos público desde nuestras columnas—al nombramiento de las personalidades que han de desempeñar el cargo de vocales en el Comité directivo de esta futura Exposición. Pronto, también, será la convocatoria internacional. Es esta una labor cuya complejidad y cuya dificultad a nadie se le escapan, pero al servicio de la cual nosotros hemos de poner en todo momento nuestro máximo fervor cinematográfico.

ANTONIO VALERO DE BERNABE



© Biblioteca Nacional de España

El Gato Montés vuelve a aparecer en el cortijo y se produce un enfrentamiento entre los dos hombre. El bandolero le maldice de muerte, augurando que si no muere por un toro, morirá a manos de él.

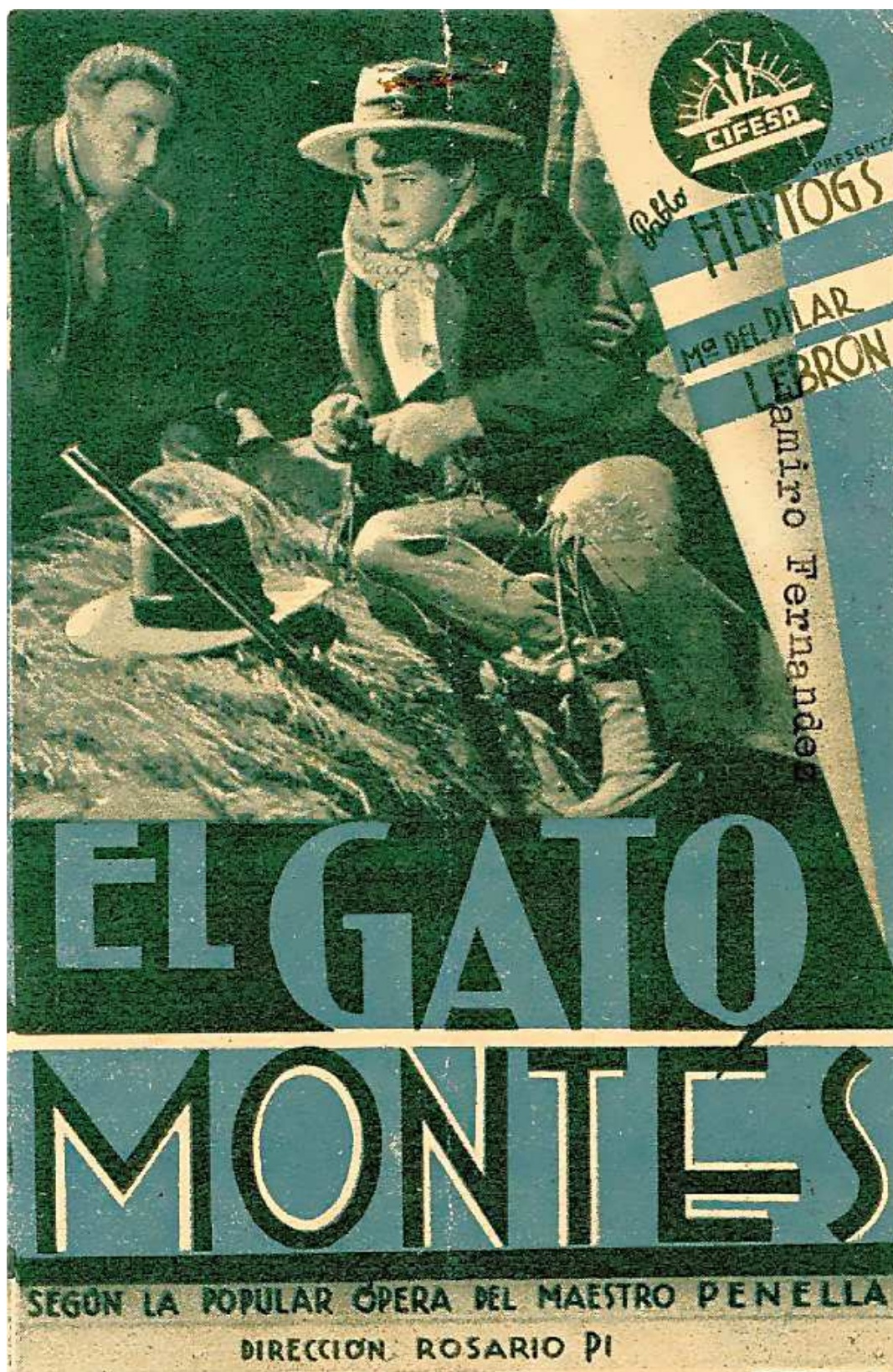
La madre del torero le pide a Juan que se marche y que los deje en paz, ya que el no puede hacer feliz a Soleá, es un perseguido, y ellos le han dado un hogar y tranquilidad.

Días después se oye a un pastorcillo cantar una canción alegórica de los amores de Juan y Soleá, la misma que aparece en la zarzuela, ella reconoce que no puede olvidar a Juan “esto es hasta la hora de la muerte” dice.

Macareno dolido por esta declaración decide marcharse a Sevilla con Soleá y su madre. Será en esta casa donde Soleá, más tranquila, acepte al torero y decida casarse con él. El Macareno dentro de su carrera triunfal, se ha comprometido matar seis mihuras en una de las corridas más importantes de Sevilla.

Acuden a la plaza Soleá y la madre del diestro, quienes son metidas en la capilla a rezar por la suerte del Macareno. Allí escuchan los olés y vivas y también los gritos, tras la cogida del matador. El Macareno fallece, y Soleá presa de la pena por esto cae en un decaimiento y tristeza que le lleva a la muerte, en el cortijo del Macareno, donde es atendida por la madre del que fue su novio. Su cadáver será raptado por Juan, quien se lo lleva consigo a su guarida en la serranía. Allí lo vela, y cuando va a ser prendido, uno de sus hombres, tras habérselo ordenado él anteriormente, dispara contra su pecho, hiriéndole de muerte. Mientras agoniza se acerca al cadáver de Soleá para besar su mano y quedar unidos los dos.

El plano final es el mismo que el del inicio, los dos gitanillos durmiendo en el carromato.



ARGUMENTO DE LA ZARZUELA:

Bajo el emparrado de un cortijo andaluz, Loliya prepara la mesa, y mientras Soleá y Frasquita, novia y madre del torero Rafael Ruiz “El Macareno” charlan mostrando la ansiedad ante la llegada del diestro que ha sufrido una importante cogida en Madrid.

Aparece el padre Antón amigo de la familia y admirador del torero, quien lee una reseña sobre “El Macareno” que aparece en El Herald de Madrid. Aparece el matador, acompañado de su cuadrilla y de Hormigón, su hombre de confianza.

Entra un grupo de gitanillos en escena, para bailar un garrotín. Después una gitana que le echa la buena ventura al torero, al que advierte sobre un futuro peligro, ante la incredulidad de todos los presentes.

Acto seguido aparece El Gato Montés, que confiesa que se echó al monte por una reyerta, en la que mató a un hombre que había ofendido a Soleá. Ante esta situación el torero se enfrenta al bandolero, aunque finalmente abandona la escena diciéndole;

“Güeno está ya, no escucho má

Búscame cuando esté solo

Y entonse...méncontrará”

El padre Antón ante la sinceridad de las declaraciones de El Gato, lo bendice pero le recomienda que olvide ese antiguo amor.

Tras la marcha del bandolero Soleá le confiesa al sacerdote que ella también no ha logrado olvidarle. Poco después aparece de nuevo Rafael y se da una escena idílica entre los dos.

Un pastorcillo canta esta balada premonitória:

A una gitanilla quiero

Y esa gitanilla es mía

El que quitármela quiera

Tiene pena de la vía.

Rafael entiende este romance como un mal presagio y se enfrenta cuando El Gato vuelve a aparecer de nuevo. Soleá evita el enfrentamiento entre ambos rivales amorosos, echando al pozo un cuchillo caído en el suelo, en la lucha que mantienen ambos hombres.

En ese momento El Gato lanza su juramento. Si a Rafael no lo mata un toro en la plaza, será el mismo quien acabe con el torero.

En la casa del Macarena en Sevilla, donde el diestro se prepara para una corrida en la que va a participar. Allí toreará él solo seis miuras. Soleá ayuda a vestirse al torero y ambos se lanzan requiebros amorosos. Hormigón llega mostrando su pesar ante la gravedad de la corrida y la posibilidad que se cumpla el mal fario. También llega el sacerdote Antón, que bendice al torero. Este promete brindarle un toro.

Marcha el Macarena a la plaza y Soleá y Frasquita salen a pedirle a la Virgen protección para el torero.

En la plaza Hormigón vuelve a mostrar su pena por la maldición. Revuelo propio de la plaza antes de la corrida, mientras suena el pasodoble, que lleva el nombre de la zarzuela. Se inicia la corrida y llegan la madre y novia del torero.

Hormigón las lleva a la capilla, y desde allí escuchan los bravos y olés del público, así como los gritos de horror ante la mortal cogida que sufre el torero.

En el cortijo de Macareno se vela el cadáver de Soleá, quien ha fallecido por la pena de la muerte del diestro. Llegan el padre Antón y Hormigón, quienes comentan como la pena se ha llevado a la joven.

Aparece subitamente el Gato Montés, quien asegura que ella ha muerto porque lo quiere a él y por ello dice que viene a raptar su cadáver. Cuando marcha con el cuerpo de su amada se vuelve a escuchar al pastorcillo, que vuelve a cantar esta balada que ya apuntamos como premonitoria:

A una gitanilla quiero

Y esa gitanilla es mía

El que quitarmela quiera

Tiene pena de la vía.

En la cueva, ya velando el cadáver, el bandolero le pide a Pezuño, quien es como su padre, que si vienen a arrestarle que le dispare antes de que le detengan. La guaridda del Gato Montés aparece descrita así en el libreto

original “esta es una cueva natural, a todo foro, en el fondo y un poco hacia la izquierda hay un gran boquete entre pedruscos que es la entrada de la cueva. Este boquete está un poco elevado, por lo tanto, para entrar en la cueva, hay que bajar por un practicable, en zig-zag. Es de noche y fuera de la cueva se ve la sierra iluminada por la luz de la luna. En primer término, junto a una especie de pilastra formada por piedras decansa el cadáver de Soelá casi horizontalmente: junto a ella, echado a sus pies, como un perro, aparece el gato, que no se moverá hasta que la música lo indique”.

El bandolero se lamenta y habla ante el cadáver :

“Soleá

¡Ná! Ya no me queda naita

En er mundo, ná.....

(Puesto en pie)

¿Pá que quiero yo la vía?

¡Si yo no má que vivía,

Pa queréte y sufrí!

¿Qué mar si no fue er tuyo y er mío?

¡Ay, q´amarga ha sío la vía p´a ti y p´a mí!

(Coge una mano de Soleá)

¡Qué helaita está!

¡Ay, si er caló de mi cuerpo
Te lo pudiera yo dá!
Ay, que a gusto moriría,
Si con la sangre e mi vena
Te pudiera dá la vía.
¡Arma e mi arma! ¡Gitana mía!”

Llegan los guardias a prenderlo. Les lanza su cuchillo como señal de buena voluntad y le grita a Pezuño “¡Aquí en el corazón!”.
Aquel le dispara y cae sobre el cadaver de Soleá, muriendo abrazado al cuerpo de su amada.

RODAJE

El rodaje de esta obra se inició en octubre de 1935 y concluyó a finales de noviembre de ese año, según las revistas del momento¹⁸⁸. El rodaje se inicia cuando se había producido la unión de las izquierdas ya había finalizado en bienio negro, lo que hace que la película y sus conflictos también haya sido

¹⁸⁸ Cine Español. Números 21 y 22. Noviembre y Diciembre de 1935.

considerado por investigadores como reflejo de la situación política y social que se vivían en España de aquel entonces. Rosario Pi decide demostrar sus actitudes para la realización y procurará que la parte musical quede supervisada con la participación del autor de la obra original, Manuel Penella, algo que a posteriori supondrán una serie de conflictos entre ellos.

La filmación de la película despertó un gran interés, ya que se basaba en una popular obra musical, y en su realización había intervenido el maestro Penella. Así Films Selectos¹⁸⁹ publicaba escenas del rodaje y aseguraba en sus páginas que “el maestro Penella, supervisor del gato montés cinematográfico ha tenido al frente de la realización un buen elemento. La señora Rosario Pi. En ella hay un talento personal que en esta su primera producción para el cine se revela con toda autenticidad. El gato montés una obra fílmica que describe el verdadero ambiente que el autor describe, nada de españolada. El gato montés es un pedazo de vida andaluza, verdadera carne del cinema....solo admite el parangón de aquella Tabernera que realizó Perojo....hace dos días que ha salido la primera copia del laboratorio y la empresa del primer salón del cinema español se ha saltado todas las programaciones para ofrecer inmediatamente El gato montés a su público. Esto expresa la valía de este filme”.

¹⁸⁹ Films Selectos. Nº 281, 07-03-1936.

Esta película, que es la única que se conserva de los trabajos en que intervino Rosario Pi pasó por la censura en dos ocasiones, una en 1937 donde la Junta Censora solicitaba que realizara dos cortes, la escena en que se dice que hay que ir contra la justicia y la del robo y traslado del cadáver. Posteriormente en 1940 se señala que ha que suprimir el letrero en el que se ve escrito “y la sublime personalidad de un bandido que ama y quiere como los de su raza”¹⁹⁰.

La película, tal y como aparece en los títulos de crédito, fue producida por la Compañía Industrial Film Española SA, Cifesa, que posteriormente acreditó su autoría, para hacer uso de sus derechos sobre la película, según documento del ICAA, que aparece en el expediente.

ANALISIS DE LA PELICULA

En este trabajo no se pude hablar de una adaptación literal de la zarzuela homónima, aunque si que respeta el espíritu que inspiró la obra original. Un amor loco, una unión que solo tendrá lugar tras la muerte de ambos. La película pese a no ser una traslación fidedigna, como hemos visto, si que

¹⁹⁰ Expediente 999, Caja 32823. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares (Madrid).

sigue la misma línea, dado que los diálogos, música y supervisión corrieron a cargo del maestro Penella, padre del trabajo primero. También se trasladan los personajes principales, con los mismos nombres.

Hay que tener en cuenta que nos encontramos ante una obra singular donde se entremezclan el musical, el drama folclórico, la comedia, el melodrama y hasta el expresionismo alemán.

Tras ver el argumento de la película es obvio que se ha respetado el espíritu de la trama original: la relación desde la infancia de los dos gitanos, la conversión en bandolero de Juan, fuera de la ley, la lucha de los dos hombre por Soleá, las dudas de ésta, y la muerte trágica del trío; pero también se han aportado nuevos contenidos, además de ampliar notablemente el inicio de la historia de amor de los dos gitanillos.

Los diálogos y la música de tres romanzas que hay en la película son obra de Penella, así como una escena cómica donde se recrea el popular tema del cuplé “La peliculera”, ya que la criada quiere marcharse a Hollywood, para hacer un film. Algo muy de moda en aquel entonces y que dio lugar a un argumento y una canción, de donde se originó la primera obra que produjo Rosario Pi, *Yo quiero que me lleven a Hollywood*. En esta escena vemos como el oficio de actriz no tenía gran prestigio ya que Caireles, el mozo de espadas de Macareno, responde a las aspiraciones artísticas de la criada, asegurando que una conocida ha rodado en Madrid, pero no una película sino “de café en café”.

El hecho social del cine se vio reflejado en las canciones del momento, los cuplés, además del citado con letra de Sánchez Carrere y música del maestro Moreno, hubo otros como “Cinelandia”, con letra y música de Rafael de León, “Bartolo si vas al cine”, letra de Delfín Villán, Alvaro Retama, y música de Vicente Quirós, y “En el cine”, letra de Ramiro Ruiz y música de Rafael Adam.

Pese a que el guión es obra de Penella se nota la mano de la directora en algunos aspectos.

Uno de los más brillantes, teniendo en cuenta la sintaxis fílmica de aquel momento, es en el inicio de la película donde para mostrar el paso del tiempo en la relación entre Juan y Soleá se recurre a un original montaje, que es la unión del plano de las piernas y pies de un hombre y una mujer caminando. La escena se inicia cuando Juan niño da un casto beso en la frente a la gitanilla. Los niños comienzan a caminar, y la cámara filma ese paseo, tras lo que se ven imágenes enlazadas de las piernas de una pareja, cada vez más mayor, según vemos por como se alargan los pantalones y faldas y como pasan de ir descalzos a llevar zapatos. Tras ver unas piernas de adultos, la cámara asciende hasta los rostros, Soleá y Juan, quienes se besan en la boca.

Ello permite comprender al espectador el paso del tiempo en los dos personajes, ya que al principio van descalzos y poco a poco con pantalones

largos, para concluir con un beso en la boca, lo que muestra que se siguen queriendo y que son novios.

Aquí se observa la maestría de la directora, al igual que como plantea la escena final, el agonizante abrazando y besando el cadáver, que sirvió un tanto de inspiración a Buñuel para la conclusión de uno de sus trabajos *Abismos de pasión* (1953). En este trabajo Buñuel realiza una peculiar versión de **Cumbres borrascosas**, extrapolada a Méjico, donde el final es la del amante besando el cadáver de su amada en un panteón.

La planificación de las últimas escenas resulta elogioso, ya que además juega con la música como soporte del filme y la luz, para ello el cadáver de Soleá va envuelto en un sudario blanco, que destella por las serranías, cuando Juan la lleva a su cueva. En el momento que se rapta el cadáver la escena también se refleja en sombras sobre la pared, símbolo de lo grave del hecho y fruto de la influencia todavía pervivente del expresionismo.

Los historiadores han destacado este uso de la luz como algo inusual en nuestro cine¹⁹¹ “Pi explotaría al máximo la contraposición lumínica de ambientes, con riesgo poco frecuente, para caracterizar situaciones anímicas o rasgos internos de los personajes. Soleá, la pureza desvalida, aparecerá bañada en luz incluso en los momentos posteriores de su muerte, en lo que la idea se refuerza con un vestido blanco y a la limpia claridad del

¹⁹¹ Fernández Colorado Luis. A.A.V.V (Pérez Perucha, Julio ed.). (1997). *Antología Crítica del Cine Español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/FilMOTECA Española. P.103.

día mantendrá su honesta relación con “El Macareno”. Mientras, la turbiedad vital de Juanillo, tras huir de la cárcel y convertirse en bandolero tendrá su correspondencia tanto en la nocturnidad de sus acciones, como el desvaimiento fotográfico de su figura, que tendrá su apoteosis en la necrófila parte final, con la contraposición entre el radiante cadáver de Solea y el último tramo expiador del bandido. Secuencia que supone, además, la culminación de toda la carga encendidamente romántica que impregna el metraje del film y de ese anverso que venía latiendo junto a ella, la muerte”.

La escena de la Cruz de Mayo está resuelta brillantemente, ya que el plano arranca de la cruz para abarcar finalmente todo el patio y dar paso a los personajes.

Hay escenas de corte gracioso como la de los toros cuando los niños tocan el trasero de una joven y esta se cree que es el señor del lado, lo que origina una discusión entre la joven y su madre con el hombre, ante la sorpresa de este. También es humorística la del temor de Soleá a montarse en el coche del Macareno.

Más tosco resulta el montaje de la muerte del diestro, utilizando además para la corrida imágenes reales, filmadas tal vez para esta película, pero

que no casan bien con las del Macareno, lo que origina fallos de coordinación. Suponemos, que la falta de presupuesto, el mal endémico de la industria en aquel entonces, impidió resolver mejor estas escenas.

La escena de la procesión también es muy sugerente, ya que no se ve el desfile en si, sino sombras de nazarenos y del paso, engalanado con velas y flores, sobre el muro de la prisión. Quizás por recorte presupuestario no se pudo recrear la procesión u obtener imágenes de la misma, pero es cierto que resultan muy sugerentes y dramáticas, con una evidente carga expresionista, y también expresiva, ver esas sombras reflejadas sobre el muro, que también podrían tener una lectura platónica, dado el reflejo del exterior, en la pared de la cueva que sería el muro de la prisión.

Por otra parte Rosario Pi también cae en algunos tópicos cuando nos muestra a los gitanos listos y con picardía para el engaño (la venta de una burra vieja y mala) o cuando el tío de Juan les dice a los niños que vayan a la carretera “a engañar a los viajeros”; el poco gusto por el agua de los pequeños, que no quieren lavarse, o como se tienen que repartir un pan y una sardina entre los dos niños, para el almuerzo.

Lo cierto es que hubo documentación sobre Andalucía y sus costumbres a la hora de realizar la película ya que hay cuestiones muy bien resueltas hasta el punto de que Macareno y Soleá se encuentran en la Feria de

Carmona que se celebra tras las Cruces de Mayo, tal y como ocurre en la película.

Analizando la película y teniendo en cuenta los parámetros establecidos sobre este tipo de argumentos podemos considerar que nos encontramos ante lo que se denomina *españolada*, ya que desde el título hasta los ribetes populistas que la cruzan, y teniendo en cuenta la presencia de bandoleros, toreros, cruz de mayo, procesion de Semana Santa, ferias andaluzas, es cierto que Pi plantea un argumento propio de este subgénero.

Sin embargo pese a que nos encontramos con esa isotopía, clara y precisa, que nos lleva a incorporarla al subgenero de la *españolada*, ya que partiendo de unos clichés, es cierto que de forma sutil Pi incorpora una serie de elementos que nos llevan hacia otros planteamientos. Es obvio que el más palpable es el final de la película, con esa escena de “amor fou” que fue luego recreada también por Luis Buñuel.

Un final alejado de una conclusion feliz, propio evidentemente de la *españolada*. Investigadores se han cenrado mucho en este aspecto¹⁹²:

Las secuencias de la niñez de los gitanos funcionando a modo de prólogo y parte de él, el sueño de los dos niños en la carreta, viene repetido al final como un epílogo. Este flash-back, ya señalado por la crítica confiere a la película una estructura circular, en el sentido, de que al final “el destino de los gitanos parece haberse cumplido. Lo cual está en perfecta coherencia

¹⁹² Valero, Alet. “Una española, frente a la *españolada*, RosarioPi”. *El gato montés*, 1936. En *Hispanística* S. XX, N° 14, 1996. P. 38.

con lo que Soleá confesaba al sacerdote. Hasta cierto punto, y más allá de la vida, el desnelace es feliz, ya que los dos gitanos, están reunidos. Sin embargo con la muerte de la pareja el espectador, no puede tener la sensación de asistir a un happy end”.

Abunda el investigador en la disociación de este filme con respecto a la española. Así apunta que “el bandolero conserva su figura romántica de enamorado pero se ha convertido en simple elemento dinámico de la tragedia. Su dolor sirve para precipitar la acción y provocar, con su amenaza la muerte del torero. La española se ha convertido en puro mecanismo, mientras emerge una figura más auténtica –o sea más humana y permeable a la identificación del espectador- que es Soleá, mujer perdida en deseos contradictorios”.¹⁹³

También hay que destacar a dicotomía de los espacios abiertos y los cerrados, que se dan a lo largo del filme, los gitanillos vagando por los caminos o el bandolero preso, por ejemplo. Esa dicotomía, por ejemplo yuxtaponiendo el cortijo del Marareno y la gruta, la cueva del Gato montés “entre el bandolero y el torero, la estética y la emoción inclinan al espectador hacia el primero. A pesar de la osadía del torero y de su destino trágico, su función en la película no alcanzaba la evolución que tiene el Gato montés, que en eso asume el papel de protagonista declarado por el

¹⁹³ Valero, Alet. “Una española, frente a la española, RosarioPi”. El gato montés, 1936. En Hispanística S. XX, Nº 14, 1996. P. 39.

título. Los recursos fílmicos empleados para caracterizar a los dos personajes son casi demasiado singnificativos. El Gato montés viene asociado a una acumulación de signos líricos y poético mientras que el Macareno se encueta relacionado con eventos materiales, ostentosos o de un realismo de documental. Estéticamente, la película confiere más relieve al Gato montés. El conflicto Cueva-Cortijo, la sensibilidad del espectador es orientada hacia la gruta. La estrategia fílmica valora la figura del toreo. Sin embargo la actuación de Soleá no confirma esta tendencia. Y el interés del esquema de la española es lo que permite poner de manifiesto las variaciones en la actitud del personaje de la mujer. Lo cual, no ha sido suficientemene subrayado por la crítica”.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Valero, Alet. “Una española, frente a la española, RosarioPi”. El Gato montés, 1936. En Hispanística S. XX, N° 14, 1996. P. 44.



Insisten investigadores en una intencionalidad por parte de Pi, de llevar a cabo una fábula, alejarse de estereotipos, originados por esa española común, y por tanto romper con el realismo “debido a un uso casi obsesivo, y que provoca extrañamiento, de diferentes recursos técnicos. Por ejemplo como transición entre secuencia y secuencia, Rosario Pi, recurre muy a menudo a la llamada cortinilla, de manera que un plano emergente parece

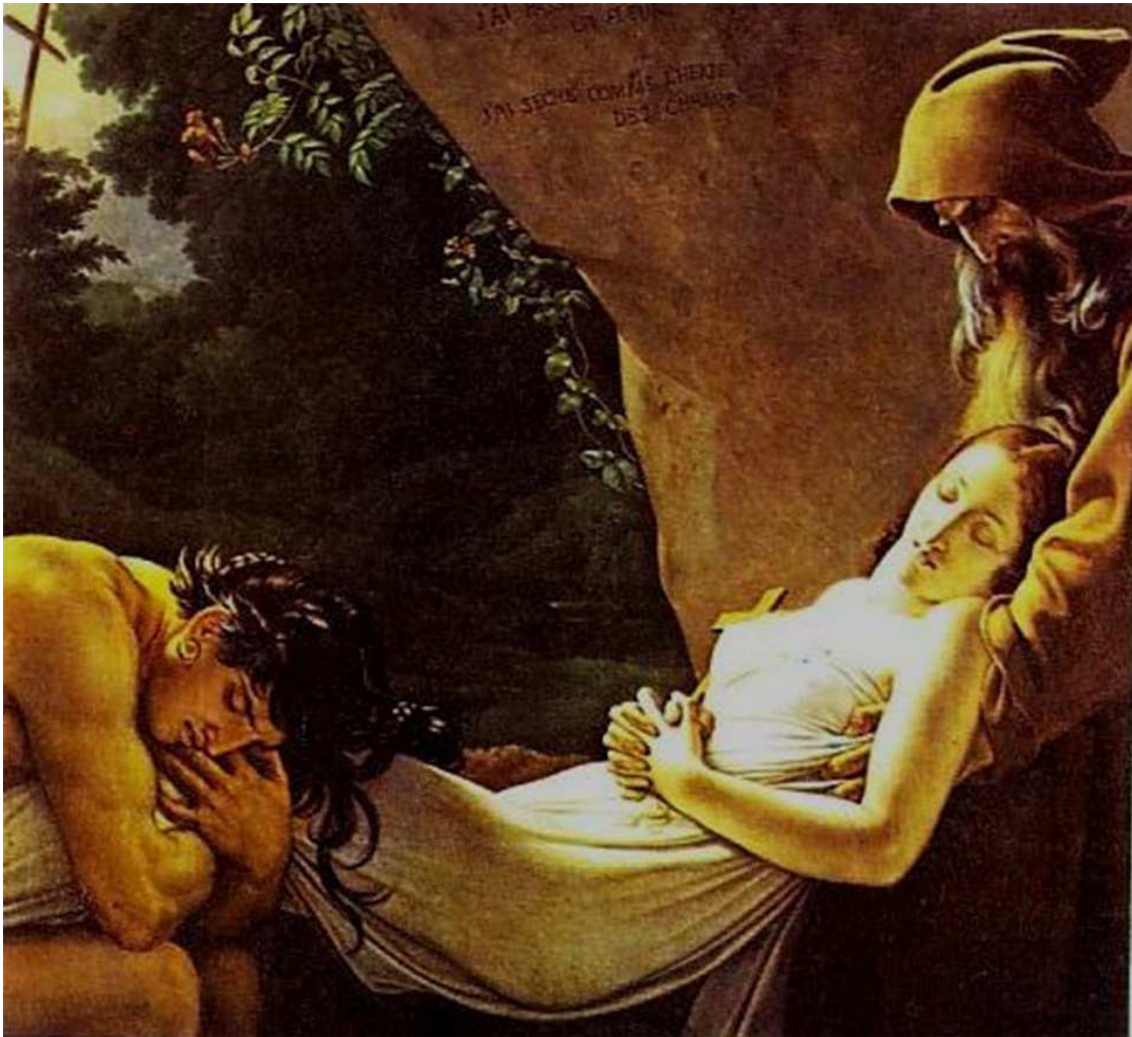
empujar al anterior fuera de la pantalla. Para que no pase desapercibido utiliza cortinillas de formas geométricas, acompañando el tono de la diegésis: por ejemplo las puntas corresponden a las peleas y las curvas alas románticas”¹⁹⁵.

También apuntar que la película se realiza durante la II República Española, por lo que pese a que mantienen escenas de devoción y de culto, el personaje del sacerdote aparece menos. Por último destacar la frase que el tío de Juan le dice a éste, cuando desde la cueva donde se guarecen ve el cortijo del torero y dice que le gustaría fuera de él, a lo que replica “todo lo que hay en España es de los españoles”. Símbolo de los aires políticos que se respiran en el país, al igual que el texto que aparece en un cartel de toros, que transcribo directamente “Precio: entrada tres reales. A los que lleven garrote 1 peseta. Quedan prohibidas las armas de fuego”.

También la escena en que Soleá sale de la cárcel se puede leer en el paredón del penal “¿Amnistia!.

Apuntar también que hay una iconografía pictórica presente en el filme, ya que señalan los especialistas que la escena final recuerda el cuadro de Girodet-Triasón “Atala llevada a su sepultura” (1808).

¹⁹⁵ Zecchi, Barbara.(2014). Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género. Barcelona: Icaria. P. 54.



Visto todo ello podemos insistir en que Pi va mucho más allá de la españolada, alejándose por su visión femenina de los estereotipos llevados a cabo hasta ese momento

“La españolada no tiene aquí el sentido que pudo tener para José Buchs o Floran Rey. En *El Gato montés* es una tramoya cuyos decorados tienen una capacidad infinita de seducción. Es también una serie de convencionalismos que ofrece la comodidad de unos mecanismos conocidos del público. Esta facilidad semiótica permite a la directora una variación en la dinámica de los elementos. Rosario Pi utiliza esta máquina con arte, sin perjuicio para su propia inventiva, que, más allá de las máscaras, se

apodera de las grietas y de las bisagras del conjunto. Allí mismo donde triunfa la hombría bajo la careta del Gato montés, instalada la figura incierta de una mujer. La españolada aparece soslayada porque la directora falsea la perspectiva, y allí mismo, donde tenía que funcionar el esquema, introduce la duda, la incertidumbre, la melancolía, la tragedia, la utopía”.¹⁹⁶

De hecho el final de la película, con la muerte de la protagonista, por tristeza, supone un quiebro al final feliz y un rechazo a incorporar a la mujer al romanticismo del bandolero o al ascenso social, que supondría el matrimonio con el torero.

Además se nota la visión femenina de Pi ya que el final difiere un tanto, puesto que en la zarzuela tien más protagonismo el Gato, y aquí será Soleá, la catalizadora de ese final “se trata de un cambio de enfoque de género: la zarzuela es más androcéntrica-gira sobre el heroísmo y generosidad de El Gato Montés, que muere por ella- mienstras que la película de Rosario Pi es ginocéntrica: la cámara nunca abandona a Soleá –personaje presente en todas las tomas- cuya muerte por amor constituye la catarsis de la diégesis fílmica”.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Valero, Alet. “Una española, frente a la españolada, RosarioPi”. El gato montés, 1936. En Hispanística S. XX, Nº 14, 1996. P. 53.

¹⁹⁷ Zecchi, Barbara.(2014). Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género. Barcelona: Icaria. P. 54.

Con anterioridad a esta versión se hizo otra protagonizada por Estelle Taylor y Antonio Moreno, titulada *Tiger love* (1924), de George Meldford. Esta versión difiere un tanto del argumento original, según explicó Antonio Moreno¹⁹⁸. En un primer momento se pretendía rodar un argumento similar al de *Sangre y arena* (Fred Niblo, 1922), película que había protagonizado Rodolfo Valentino. Moreno no estaba de acuerdo con remedar al galán y por ello decidió cambiar un tanto el argumento de la película “saqué un cura de Diego Corrientes y quité al torero, por lo que dejé el argumento, pero variando los personajes”.

ESTUDIOS SOBRE LA PELICULA. CRITICAS

¹⁹⁸ Films Selectos N° 276.

Los críticos señalaron en su día que la película era una españolada, como veremos más adelante, aunque y como postura a nuestro favor en defensa de los valores del filme de Pi, sin embargo ha habido investigadores, como Román Gubern que han estado en desacuerdo con dichas opiniones y que han encontrado determinados elementos de valía en la película. Así Gubern explica¹⁹⁹ “que la película aunque adscrita a los clisés de la “españolada” demostró cierto vigor en la puesta en escena y ofreció un final necrofílico delirante, cuando Juanillo muere en su cueva de un disparo, junto al cadáver de su amada, escena romántica que alcanza una dimensión para surrealista y prefigura la última escena de *Abismos de pasión* (1953) de Luis Buñuel”.

Es más, para Gubern la película se engloba dentro de “los conflictos interclasistas de las españoladas” donde los amores plebeyos de Soleá y Juanillo, iniciados desde la pureza de la infancia, se ven interrumpidos por la aparición de un hombre de clase elevada, que se lleva a la chica, cuando ya es mujer. Para Gubern el esquema de esta película se realiza en otros filmes como *El relicario* (Ricardo Baños) o *Rosario la cortijera* (León Artola, 1935) o *María de la O* (Francisco Elías, 1936), por ello elaboró un esquema argumental, que se repite en los filmes:

1- Ella y el plebeyo, amigos desde la infancia, se quieren.

¹⁹⁹ Gubern, Román. (1977). *El cine sonoro en la II República (1929/1936)*. Barcelona: Lumen. P. 134.

- 2- El Plebeyo va a la cárcel por causa de una reyerta provocada al defenderla a Ella.
- 3- Ella se empareja con el Torero.
- 4- El Plebeyo se fuga de la cárcel y averigua con dolor la relación Ella-Torero.
- 5- En una corrida se produce la cogida del torero, que morirá.
- 6- Ella muere y el Plebeyo rapta su cadáver. Morirá de un disparo junto a su amada.

También hay autores que han reconocido un “feminismo larvado”²⁰⁰. Abunda el investigador señalando que “la obra trata de escapar de los excesos folclóricos del momento, pero sin conseguirlo suficientemente”.²⁰¹ Ha habido otros investigadores del cine en la II República que defieren un tanto de la opinión de Gubern²⁰² “acaso sea oportuno anotar que no hubo ningún esquema previo que estableciese tales analogías, Aunque si pudiera una intuición que aconsejara un esquema standar, cuyo recetario fuese capaz de complacer a un numerosos público”.

²⁰⁰ Porter-Moix, Miquel. (1992). *Historia del Cinema a Catalunya 1895-1990*. Barcelona : Generalitat de Catalunya. P. 201.

²⁰¹ Porter-Moix, Miquel. (1992). *Historia del Cinema a Catalunya 1895-1990*. Barcelona : Generalitat de Catalunya. P. 201 .

²⁰² Rotellar, Manuel. (1977). *Cine Español de la República*. San Sebastián: XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián. P. 87.

También hay que tener en cuenta que las películas citadas estaban basadas en obras literarias y canciones, por lo que los argumentos eran de corte popular, y ya conocidos por el gran público. Por ello es más viable considerar que estas películas se repetían por interés de la propia industria cinematográfica, que aportaba argumentos manidos de sobra y con un tirón, al tratarse de zarzuelas o incluso desarrollar la historia que se cantaba en una canción.

La crítica se dividió con respecto a la película así ²⁰³ apuntaba que era un “verdadero acierto. Una famosa obra lírica llevada a la pantalla con rara habilidad. El indiscutible e indiscutido talento del maestro Penella, unido al profundo conocimiento de la moderna cinematografía, del que hace gala la directora Rosario Pi, ha realizado el milagro...un diálogo fácil, límpio de chocarrerías, que divierte o emociona en la justa proporción”.

Por el contrario Juan Antonio Cabero²⁰⁴ aseguraba que se trataba de “una absurda españolada que nos pone en ridículo ante el mundo...si este va a ser el resultado de tanta campaña de prensa al pedir una cinematografía propia, más vale callarse y dejar que los extranjeros sigan siendo los amos de la situación”.

Méndez Leite va más allá ya que deplora tanto el resultado de la película, “la efectista partitura de esa obra teatral por excelencia, no encuentra las

²⁰³ El Liberal. 15-03-1936.

²⁰⁴ Cabero Juan Antonio.ABC.18-03-1936.

imágenes adecuadas, y naufraga en el intento ciertamente ambicioso”²⁰⁵, que asegura que Pi, a quien define como mujer “de alientos varoniles”²⁰⁶, decidió no volver a realizar película alguna²⁰⁷. Y así lo tuvo que considerar, ya que no la vuelve a citar en su trabajo, sólo en el índice de estrenos de películas llevados a cabo en Madrid, tras el final de la Guerra Civil donde indica que “la avidez del público madrileño por conocer películas españolas en aquel feliz año de 1939 fue satisfecha generosamente por distribuidores y exhibidores”.²⁰⁸

Aquí se observa la animadversión establecida contra Pi, desde las instancias oficiales, ya que el filme, al ser realizado en la zona republicana, se agrupa junto a otras de igual factura y se diluye en esos tiempos de zozobra. Pero es evidente que Rosario Pi ya no contaba para nada en el cine patrio, mujer y alejada del estereotipo mayoritario, además de haberse establecido en la zona republicana, la hacían mucho más que sospechosa de subversiva, amen de su salida de España a través de Francia, aunque posteriormente recalaran en la Italia fascista. Aquí ya se observa esa visión que se tendrá que la productora y realizadora, que le conducirá inexorablemente al abandono del cine y su vinculación con otras industrias.

205 Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1965). *Historia del Cine Español. I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 372.

206 Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1965). *Historia del Cine Español. I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 372.

207 Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1965). *Historia del Cine Español. I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 372.

208 Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1965). *Historia del Cine Español. I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 372.

Gómez Mesa asegura que la película²⁰⁹ es un melodramón con texto y música del mismo autor. Una “españolada” como indica el título, que corresponde al apodo del bandido perteneciente al tópico pintoresquista sobre estos personajes, exaltados a veces por suponerles muy nobles y valientes, víctimas de injusticias sociales. Pi efectuó su tarea de modo rutinario -como cualquier veterano sin calidades propias- en supeditación a los excesos de la obra original. Curiosamente el trato dado por la crítica fue similar al de otros filmes. Por ejemplo la citada anteriormente *María de la O*. Cuando se estrenó, la crítica no fue muy espléndida con el filme. ABC²¹⁰ fue muy tajante, pese a que la destacaban la semana anterior dentro de las novedades previstas, “podríamos silenciar el estreno y prestar así un buen servicio a todos cuantos han intervenido en el rodaje de esta copla, con sus víctimas, sus gitanerías y sus estridencias de sonido, pero estamos obligados a registrar el doble crimen para que se entere el público. Dos homicidios para empezar y luego zambras gitanas y marqueses de “double” y muchos gritos y Granada al fondo. Eso es lo mejor. Sin embargo es posible que guste, como hay gitanerías y guitarras y vino. Auguramos un éxito de taquilla, pero es preciso aspirar a más”.

²⁰⁹ Gómez Mesa, Luis. (1978). *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Filmoteca Nacional. P. 204.

²¹⁰ ABC, 29 de noviembre de 1939.

Es decir la obra era recepcionada como otras de corte similar. Seguramente la crítica esperaba un cambio definitivo de argumentos y propuestas en la industria cinematográfica española

Ante estas diferencias de criterio y también ante el hecho de la crítica vertida ante películas similares es obvio que hubo discrepancias en la recepción de obra de Pi, por ello también hemos de tener en cuenta que ese rechazo a la película que nos ocupa pudiera ser originado por la falta de comprensión ante una nueva forma de decir o de escribir fílmicamente. Pi cumple muchos de los preceptos de la españolada, por ejemplo la presencia de los bandoleros y toreros conjuntamente, elementos muy precisos de la españolada, según señalan especialistas.²¹¹

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

Pilar Lebrón fue una actriz, con una importante trayectoria en el teatro, exiliada de España a Argentina, donde se nacionalizó, y donde trabajó hasta en televisión, como fue el Canal 7. En teatro trabaja en el reparto de la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino. Como anécdota destacar que puso su voz para participar en el film de 1982 *Mafalda* (Carlos Márquez). Durante su estancia en Argentina partición en películas

²¹¹ Navarrete Cardero, Luís. (2009). *Historia de un Género Cinematográfico: La españolada*. Madrid: Quiasmo Editorial. PP. 65-70.

como *Las campanas de Teresa* (Carlos Schelieper, 1957), *La maestra enamorada* (Julio Saraceni, 1961). Estuvo casada con su patner en la obra de Pi, el barítono Pablo Hertogs.

Mapy Cortés, cuyo nombre auténtico era María del Pilar Cordero, se inició como actriz en el teatro de aficionados en San Juan, Puerto Rico, donde había nacido. En 1933 debutó en el cine español interpretando a una vedette sevillana en la comedia *Dos mujeres y un don Juan* (José Buchs). Tras el inicio de la Guerra Civil se estableció en Méjico, junto a su pareja, Fernando Cortés e hicieron su debú teatral como parte de un programa de revista encabezado por el popular Mario Moreno “Cantinflas”. La pareja se incorporó a la industria del cine mexicano, en películas como *La liga de las canciones* (Chano Urueta, 1941). así como en el teatro. La televisión también contó con diversas colaboraciones de esta actriz, que tras su retiro volvió a Puerto Rico.



PENELLA Y EL GATO MONTES

Manuel Penella, el compositor e ideólogo de **El gato montés**, vivió en un ámbito musical desde su infancia dado que recibió lecciones de música de su padre. Inició su andadura como compositor bastante joven con el estreno en 1896 de **La fiesta del pueblo**. Sus inquietudes le llevan en sus inicios a América. Regresa iniciado el siglo y en Madrid estrena en 1907 **El amor ciego**, en el Teatro Novedades. En 1908 estrena **El padre cura**. Poco después vuelve a América, donde en Buenos Aires estrena **Las musas latinas**, que logra un rotundo éxito de público y crítica. Sus trabajos en América serán continuos.

En 1914 conoce a Felipe Sassone, con quien compondrá la opera **La muñeca del amor**. Ambos creadores se reunían en un café llamado El gato negro, por lo que los investigadores apuntan a que de ahí procede el nombre de a la opereta o zarzuela, cuya concepción y primeros trazos inician conjuntamente, dado además el gusto por el sur de España, que ambos recorrieron junto a sus esposas durante un prologando tiempo.

Sassone sufrirá una grave depresión por la muerte de su esposa en un problemático parto, que le lleva a abandonar la escritura de la zarzuela. Penella quería que él apareciera como autor de la zarzuela, pero este renunció dado que entendía que su participación era muy pequeña. Pese a

ello Penella “me regaló- así me importa consignarlo, porque así es la verdad-cinco mil duros²¹² que, fueron sus palabras, puesto que él se iba de Madrid y no podría darme hospitalidad en su casa, me servirían para defenderme unos meses hasta que volviese a encontrar, según me auguraba, y creía, mi camino”²¹³.

Penella asume así la autoría por completo de la zarzuela que se estrenará el 23 de febrero de 1916 en el Teatro Principal de Valencia y en Madrid el 1 de julio de 1917. En el estreno de Valencia, Penella fue sacado a hombros del teatro y llevado así hasta su casa, mientras la multitud enfervorecida tataba la música del pasodoble que da nombre a la opera, y que tan popular es dentro del ideario colectivo español.

En aquellos momentos la obra fue considerada opera, aunque otros han entendido que es un drama lírico en el que no faltan motivos cómicos propios de la opera bufa. Eso sí Penella, autor del libreto y la música, conjuga de manera ejemplar aspectos del folclore andaluz y su temática con una música brillante y genuina.

Se podría considerar que tiene elementos operísticos, ya que el libretista y compositor son el mismo, la música desarrolla el drama, identificando palabra y trama, la orquesta y los cantantes van de la mano.

Sin embargo su factura final se acerca más a la zarzuela. Lo que sucede es que en el momento de su estreno en España muchos de los autores de

²¹² 150 euros

²¹³ Sassone Suárez Felipe. (1958) *La rueda de mi fortuna*. Madrid: Aguilar.

zarzuela consideran a sus obras como óperas ya que los textos se encuentran completamente musicados. En ese interés para que les reconocieran como autores de óperas, trataron de ubicar sus obras líricas con un toque nacional, que las acercaría a la obra operística de Wagner, por ejemplo **Goyescas**, del maestro Enrique Granados, **Pepita Jiménez** de Isaac Albeniz, o **El amor brujo** de Manuel de Falla.

Todos ellos intentaron acuñar un género nacional que se apartara del casticismo popular de la zarzuela, muy popular, pero alejado de la trascendencia de la ópera y sin reconocimiento en Europa, algo que sucedió en otros países de Europa donde los compositores trataron de lograr esa trascendencia. En España los compositores, con mayor o menor suerte, recrearon, según la estética de la época, el canto popular español y la temática folclorista, pero tratando de acercarse a pautas cosmopolitas y elitistas, sin caer en músicas populistas, sino reconstruyendo idealmente el folclore tradicional y auténtico español. Bernard Shaw definía la ópera como la historia en la que una soprano y un tenor quieren amarse y un barítono se lo impide.

Lo contradictorio es que pretendiera acercar el folclore español, tomando como referente un estilo elitista, que en España solo tenía cabida en el Teatro Real de Madrid o el Liceo de Barcelona.

Por tanto hemos de considerar la obra que nos ocupa un trabajo de factura españolista y agitanada, como reflejo de que ya se empieza a sentir lo

español. Falla y Turina también compusieron obras con este corte estilístico.

En el momento en que Penella pone en marcha este trabajo una ola de popularismo nacionalista recorre el teatro español. Por ello se dan caso como en de Arniches y el casticismo madrileño o el populismo andaluz, a cargo de los hermanos Alvarez Quintero, son dos corrientes que hacen uso de los valores reales y también los tópicos que caracterizan las diferencias culturales de las diversas regiones españolas. Esta explosión nacionalista también estuvo sustentado por una serie de estudios sobre folclore español, entre los que destacó Antonio Machado y Alvarez “Demófilo”, padre de los hermanos Manuel y Antonio Machado.

Por ello es lógico que en obras musicales, como la que nos ocupa, se vieran unidos el costumbrismo y la música popular. Dentro de esta línea Penella retoma la atmósfera entre costumbrista y romántica que había dejado la Carmen de Merimé, con su desfile de bandoleros, toreros, gitanas, buenaventuras y maldiciones. Investigadores destacan que el trabajo de Penella es una españolada consciente²¹⁴.

Tampoco hay que olvidar que en aquellos años escritores como Vicente Blasco Ibáñez o Alberto Insúsa, se habían acerado a este tipo de

²¹⁴ Franco, Enrique. (1988). *Manuel Penella, entre España y América*. Madrid: Cuadernos de música y teatro. Sociedad General de Autores de España.

argumentos en novelas como **Sangre y arena**, o **La mujer, el torero y el toro**, respectivamente.

El estilo literario y el lenguaje empleados en el libreto de esta obra lírica son perfectamente acordes con la línea populista y pintoresca que caracterizan la época. Penella, sin grandes alardes estilísticos, consigue un texto que se conjuga a la perfección con sus formas musicales, elemental y de clara inspiración popular. Penella se acerca hasta un tanto a la línea estilística de los Álvarez Quintero, con un lenguaje andaluz, convencional, con elementos propios del caló gitano y con la imitación fonética, esquemática y también convencional del habla rural de la Andalucía occidental, donde se desarrolla la acción.

Esto generó curiosamente un desapego por parte de la crítica especializada y la intelectualidad del momento que rechazaba cualquier atisbo de populismo. No hay que olvidar que en 1925 Ortega y Gasset publica **La deshumanización del arte** que aboga por una separación entre el arte popular y la verdadera cultura, ambos no podían coexistir y por ello el trabajo de Penella se alejaba de un planteamiento de cultura popular, o más bien casi en popularismo.

La vanguardia musical de España tras el estreno del trabajo de Penella se despegó de todo lo que olieran nacionalismo exótico y popular que aparee en la obra de Penella. Resulta llamativo que Pi se atreviera a relizar la

adaptación de in trabajo musical, que a estaba cayendo en el olvido. De hecho desde 1932, no hubo ninguna gran representación hasta 1969, donde se hicieron dos funciones, el 22 y 24 de mayo de 1969. Volvió a ser recuperada para el gran público con motivo de los fastos de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, con la representación de la misma en la capital hispalense y una posterior gira por Nueva York y Tokio. Con posterioridad se ha representado en el Teatro de la Maestranza de Sevilla y en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

HEMEROGRAFIA

CINEGRAMAS. Nº79, 15-3-36 se anuncia en estreno de El gato montés en cine de la prensa.

CINEGRAMAS. Nº 80, 22-3-36.

El gato montés fervorosa escapada al romanticismo. Galanes que matan y mueren por amor, y una mujer que “allá en la tarde, cuando el sol declina” desfallece, gastado el corazón de tanto amar y sufrir. Luego la cabalgada de bandoleros, monte arriba, con el cadáver de la bella durmiente “mira que

bonita era- que se parecía a la Virgen- de Consolación de Uterara”. No llegó a más la patética fantasía de Chateaubriand o Lamartine. Prospero Merimée se hubiera prendado de esta historia de sangre y lágrimas, de gitanos y toreadores. Y Hartzenbusch hubiera palidecido de envidia comparando el final de los amantes de Teruel con las tremendas bodas fúnebres de Juanillo y Soleá en El gato montés.

El romántico asunto, tratado de un modo sugestivo y pintoresco, tiene además de la amenidad común a nuestros films, la suerte –y esto ya no es común- de estar bien adaptado a la pantalla, con una concepción cinematográfica de gran sentido, en la que naufragaron los antecedentes teatrales para dar paso a una acción viva, apoyada en imágenes inquietas que se recrean al sol y al viento en el amplio escenario de la serranía. Bravos y espléndido paisajes que por sí solos valen un film.

La dirección hábil a ratos y hasta habilidosa a veces, como cuando intercala imágenes taurinas rodadas hace tiempo, es desigual, carece de estilo propio; pero valga la redundancia, es cinematográfica: procede por síntesis y no por disgresiones; va a la acción y desdeña los comentarios, lambrequines y adornos que la desfiguran y retiene. Rosario Pi, vocación probada e inteligencia despierta, será directora. La foto no es un prodigio. Cuando se sumerge en la noche, se emboza en sombras como un conspirador y no hay quien le dé el alto”.

CINEGRAMAS. N° 71, 19-1-36.

Fotografía de la película y una página entera publicitando El gato montés que “Producciones Star estrenará próximamente su nueva producción”.

6.3.2. MOLINOS DE VIENTO.



FICHA TÉCNICA ²¹⁵

Productora: Internacional Films.

Nacionalidad: Española.

Fecha de Producción: 1937.

Directora: Rosario Pi.

Ayudante de Dirección: Jesús Castro Blanco.

Argumento: Según la obra de Luis Pascual Frutos, con música de Pablo Luna.

Guión: Pedro Ladrón de Guevara, basada en la opereta homónima de Luis Pascual Frutos.

Dirección de diálogos: Pedro Ladrón de Guevara.

Laboratorio: Cinefoto.

Fotografía: Agustín Macasoli.

Ayudantes de Fotografía: Emilio Foriscot, Pablo Ripoll.

Auxiliar de Fotografía: Juan Mainé.

Fotofija: Enrique Godé.

Formato: 35mm, 10 rollos.

Decorador: Cesar Espiga.

Maquillaje: Juan Farsae.

²¹⁵ Confeccionada con los datos extraídos del expediente de la película. Expediente 990, Caja 32823. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares (Madrid).

Vestuario: Raffran.

Estudios: Orphea.

Rodada en Barcelona.

Estudio de Sonorización: Enrique de la Riva.

Música: Pablo Luna, adaptación del maestro Nicolau.

Distribuidora: Internacional Films.

Estreno: 8 de mayo de 1939 en Cinema Catalunya de Barcelona y el 15 de mayo de 1939 en el Palacio de la Música de Madrid.

Localización: Estudios y Barcelona.

Duración: 95 m.

Interpretes: Pedro Terol (Capitán Alberto), María Mercader (Margarita), María Gámez (Sabina), Roberto Font (Romo) y Rafael López Somoza (cabo Stock).

ARGUMENTO:

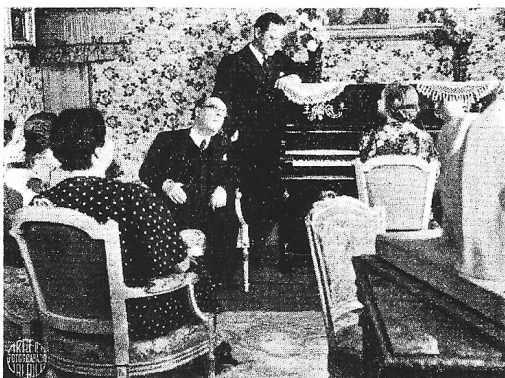
Un buque escuela con el timón averiado efectúa una arribada forzosa en la isla de Volendam. Sus habitantes corren a la playa en ayuda de los naufragos, a los que alojan en sus hogares. Sabina, una solterona entrada en

años y kilos, se hace cargo del cabo Stock, viejo lobo de mar, algo cazurro, mientras que Margarita, la más bella de las muchachas de la isla, acoge al capitán Alberto, un apuesto joven de origen noble y que es el único tripulante herido. Margarita que jamás había conocido el amor, en aquella isla donde los hombres prestan más atención a la cerveza que a las mujeres, se ve atraída hacia el joven capitán, sin sospechar que Romo, el tímido dependiente de la taberna, está enamorado de ella. En los días siguientes, la amistad entre Alberto y su enfermera va haciéndose mayor, sorprendido éste de que una chiquilla le remueva sentimientos como nunca antes mujer alguna. Restablecido el herido, sus conversaciones con Margarita van haciéndose más íntimas, pero ella impide un acercamiento, temerosa de que se burle de su inocencia. Las isleñas, poco acostumbradas al trato cariñoso de los naufragos, comienzan a dejar atención a los muchachos de la isla, con lo cual consiguen enfadarlos hasta el punto de que no vuelvan a dirigirles la palabra. Ellas, en respuesta a esta actitud, provocan los celos de los jóvenes, coqueteando aun más con los marinos. Alarmado por la situación creada, el capitán resuelve zarpar pronto y amonesta a sus subordinados por haber hecho concebir a las isleñas ilusiones que nunca podrán realizarse. Al mismo tiempo, decide organizar una fiesta entre los habitantes de Volendam en la que, para dejar una buena imagen de su visita, dotará a las parejas que decidan casarse. Mientras Stock huye del constante asedio de Sabina, el precavido Romo, que ha hecho amistad con

el capitán, le confiesa que ama a Margarita. El marino disimula su decepción, deseando suerte al tabernero. Margarita, triste e indignada por la actitud de Alberto, decide ser pareja de Romo en el baile. El joven solicita la ayuda del capitán para conquistar a su amada y éste, anteponiendo su deber de caballero a sus propios sentimientos, escribe una carta de amor que Romo entrega a Margarita. La muchacha, creyendo en un principio que su amado capitán es el remitente, siente una enorme desilusión al escuchar del propio marino que es Romo el autor. Durante la fiesta, a pesar de los intentos de su pareja por divertirla, Margarita huye sin poder ocultar su tristeza. Alberto va en su busca y le declara su amor, pero ella temiendo ser objeto de burla o de compasión, se marchará sin prestar atención. Cuando el capitán comunica a sus oficiales que zarparán esa misma noche, sin que los isleños se enteren, Sabina lo escucha y se lo dice a Margarita. La joven, convencida ya de que el amor de Alberto es verdadero y que quiere evitar una dolorosa despedida, decide esconderse en el buque para marchar con él. El capitán recoge su equipaje en casa de Margarita, a la que cree dormida, y reprimiendo su deseo de manifestar su amor, sube al buque para marchar con él. Una vez en alta mar, aparece Margarita y ambos incapaces de ocultar sus sentimientos, se dejan llevar por la pasión, y entre besos y abrazos se prometen en matrimonio.

Argumento extraído de Biblioteca Films Nacional, nº 1.

"La Casa de la Troya" y "Molinos de viento"



LA inmortal novela de Alejandro Pérez Lugín «La Casa de la Troya» vuelve a la pantalla para conquistar nuevos lauros. Esta excelente producción se presenta con gran riqueza de escenarios y lujo de detalles. Intervienen Tony D'Algi (Gerardo), Choni Unceta y Paulino Casado entre otros.

Otra película para sumar a la Cinematografía española es la que protagoniza Pedro Terol y Mercadel bajo el título de «Molinos de viento», adaptación cinematográfica de la opereta del mismo nombre.

Dos películas que dejan satisfecho al público, distribuidas para el Centro y Extremadura por Enrique Viñals.

RODAJE

Esta producción pasó por un tremendo periplo hasta su exhibición, ya que se acabó de rodar durante la Guerra Civil y sus negativos fueron confiscados por los sublevados, que estrenarían la película dentro del nuevo régimen, una vez acabada la contienda.

El rodaje se hizo en exteriores, en las playas y el puerto de Barcelona, por lo que los bombardeos destruían en muchas ocasiones los decorados levantados para el rodaje, ralentizando por tanto el plan de trabajo. El rodaje se hizo con sonido en directo y con play-backs. A María Mercader la dobló una cantante, a la que Terol daba la réplica en directo²¹⁶.

El argumento es fiel al libreto de la zarzuela homónima, donde se narran los amores de un marino con una joven holandesa.

Durante la guerra en la zona de los alzados se creó un departamento cinematográfico CINA (Cinematográfica Nacional SA), que luchó por que esta película y otras como *Nuestra Natacha* y *El Rayo*, no fueran vendidas al extranjero por el gobierno de la República.

Finalmente esas obras se estrenaron tras acabar la contienda, dentro del nuevo sistema de Gobierno.

La película pasó por la censura en dos ocasiones. El 15 de octubre de 1939 se realiza el primer visionado por la Junta Censora, que sólo suprime el

²¹⁶ Macasoli Agustín. Macasoli, decano de la cámara. Arte Fotográfico. Nº 182. Febrero de 1967.

beso que se dan los protagonistas²¹⁷. Posteriormente se analiza todavía mucho más la película y se encuentran detalles a suprimir. El informe elaborado por la Junta Censora el 26 de abril de 1941 señala que en el rollo 4 se han de suprimir la escena del barco con las parejas, entera; escena del cortijo en la que los oficiales del barco escuela van besándose con las muchachas aldeanas, suprimir el primer término en que se besan, y dejar la escena cuando se ve lejos. En el rollo 8 suprimir cuando aparece la bandera catalana y en el rollo 10 otro beso²¹⁸.

ESTUDIOS SOBRE LA PELICULA. CRITICAS

La crítica no menciona en ningún momento a Pi. En ABC²¹⁹ se habla del “proyectista de esta cinta” y se habla también que el “animador” del film, es Luis Cabezas. Se detalla el trabajo de los actores, pero en ningún momento se incide en el de la directora. Eso si ya se habla de “cine nacional decoroso y de alientos”, no en vano ha acabado la Guerra Civil y

²¹⁷ Expediente 990, Caja 32823. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares (Madrid).

²¹⁸ Expediente 990, Caja 32823. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares (Madrid).

²¹⁹ ABC. 16 de mayo de 1939.

se apuesta por otro cine. También, se apunta que “en la película no se abusa del teatro fotográfico, antes, al contrario, se le evita”.

Gómez Mesa en su libro sobre la literatura si que habla sobre Pi²²⁰ “tenía como figura principal a Pedro Terol buen cantante, a quien le secundaban conocidos artistas. La tarea directiva de Rosario Pi se quedó en discreta, sin ninguna nota descollante”.

Incluso Méndez- Leite no entra en ningñun detalle al resoecto y solo apunta²²¹ “la avidez del público madrileño por conocer películas españolas en aquel feliz año de 1939 fue satisfecha generosamente por distribuidores y exhibidores. Hasta trece presentaciones –según nuestros datos- de films nacionales- algunos de los cuales ya hemos reseñado- se efectuaron en los locales de la renacida Villa del Oso y del Madroño, durante el curso del providencial 1939. Con mejor o peor fortuna, según sus meritos, fueron recibidos por el auditorio, aunque siempre propicio a la benevolencia, los siguientes : *Derrumbamiento del Ejercito Rojo*, gran documental, dirigido por Antonio Calvache; *Molinos de viento*, de Rosario Pi, con María Mercader y Pedro Terol”.

Continúa con una larga relación donde se detalla es estreno de películas tan variadas y diferentes como *Bohemios* (Francisco Elías, 1937) o *Carmen la*

²²⁰ Gómez Mesa, Luis. (1978). *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Filmoteca Nacional. P. 118.

²²¹ Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1965). *Historia del Cine Español. I*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 389.

de Triana (Florian Rey, 1938). Lo que si es cierto es que la presencia de Pi en la historiografía del cine español, se diluye y apenas se dan algunas pinceladas al respecto.

Esta fue su última película en España y también su última aparición destacada en manueles o críticas.

EQUIPO ARTISTICO Y DIRECTOR

El protagonista de la película Pedro Terol inició su trabajo en el cine en el cortometraje *Besos en la nieve* (1932), de José María Beltrán, que estaba producido por Star Film. Su periplo cinematográfico se vincula a producciones musicales, o de tono castizo. La última de sus intervenciones en el cine fue en 1939 en *La patria chica*, de Fernando Delgado.

María Mercader, que inició su vinculación en el cine como secretaria de rodaje de *El gato montés*, debuta en esta película, para vincularse a partir de los años cuarenta con el cine italiano, por medio de su unión sentimental con el realizador de aquel país Vittorio de Sica. Sólo volvió a trabajar en otras dos películas españolas a lo largo de sus cincuenta años de carrera: *Marianela* (1940), de Benito Perojo, y *Luces y sombras* (1988), de Jaime Camino. Durante su periplo italiano trabajó en varias ocasiones con de Sica, y ha sido dirigida para el teatro por Luchino Visconti. La salida de

España de Mercader estuvo forzada por la Guerra Civil, que la obligó, junto a su familia a trasladarse a París. Allí recibió clases de interpretación de Louis Jouvet, que la puso en contacto con los hermanos Genesi, que le ofrecen trabajar en Italia, a donde va acompañada por Rosario Pi.

En abril de 2002 Mercader recibió un homenaje por parte de la Filmoteca Catalana, que proyectó un ciclo sobre su obra. La actriz realizó las siguientes declaraciones en una rueda de prensa para presentar la programación²²²: “cuando hice *Molinos de viento* pensaba que sería la primera y la última, pero luego me llamaron los hermanos Genesi y empecé a trabajar con ellos. Hasta que conocí a Vittorio De Sica”.

Roberto Font, con esta película lleva a cabo su segundo trabajo en el cine, en el que desempeñó papeles secundarios, aunque trabajó con directores como Benito Perojo, Juan de Orduña y José María Forqué.

María Gámez, era una actriz de formación teatral que destacó por su papel en *La señorita de Trevélez* (1935), de Edgar Neville. A partir de los años cuarenta participó esporádicamente en producciones cinematográficas, como en *Calle Mayor* (1.956), de Juan Antonio Bardem, e inspirada en **La señoría de Trevélez**, de Arniches, o en *Los jueves, milagro* (1957), de Luis García Berlanga.

Rafael López Somoza ha sido uno de los más importantes secundarios del cine español, y se mantuvo en activo hasta 1975, dos años antes de fallecer.

²²² Diario de Jerez. Agencia EFE. 16- de abril de 2002.

Su vis cómica le llevó a trabajar en innumerable comedias como *El malvado Carabel* (1955), *Ninette y un señor de Murcia* (1965), ambas de Fernando Fernán Gómez, *Un millón en la basura* (1967), de José María Forqué o *El turismo es un gran invento* (1968), de Pedro Lazaga.

LOS COMPOSITORES

Pascual Frutos es un autor prolífico, de cuya obra hay que destacar **Molinos de vientos**, que curiosamente se estrenó en Sevilla por no encontrar empresario en Madrid. El libreto era considerado flojo y de poca base, lo que hizo despertar desconfianza en los empresarios madrileños. El rotundo éxito conseguido, en gran parte debido a la bella partitura de Luna, hizo que el Teatro Eslava de Madrid decidiera estrenarla en la capital. Paradójicamente fue uno de los títulos que consagró al Maestro Luna como uno de los compositores más importantes del género. Otro de los grandes éxitos de Frutos, esta vez con música del maestro Amadeo Vives, fue **Maruxa**, estrenada en Madrid en 1914, como zarzuela y al año siguiente como ópera.

HEMEROGRAFIA

ABC. 16-05-1939

La película supone una tentativa –en ocasiones lograda brillantemente- de hacer cine nacional decoroso y de alientos. Mas en el movimiento escénico que en la “puesta en escena” y el ambiente decimos. Pero es justo reconocer que no se abusa del “teatro fotografiado” antes al contrario se le evita.

En la interpretación María Mercader está también mejor como actriz lírica que como figurante de cinematógrafo. Pedro Perol equilibra con más habilidad ambas dotes. María Gamez y Rafael Somoza interpretan graciosamente la pareja cómica, manteniéndose en prudente ponderación, así como Roberto Font, buen actor para la cámara”.

7. CONCLUSIONES.

La presencia de Rosario Pi en el cine español es un caso excepcional, dada su larga trayectoria en el momento en que surge, ya que no es tiempo para la participación de las mujeres en un mundo donde todos los aspectos técnicos, dirección, producción, iluminación o montaje, además de guionista, eran copados por los hombres.

Las féminas se encargaban de actuar, el vestuario, que no los decorados y en alguna ocasión el de script, como sucedió como Mercader, o sea una secretaria de plató.

Si hacemos una visión diacrónica sobre la mujer en el cine español, nos encontramos con que en los inicios las pioneras Helena Cortesina o Margarita Alexandre intentaron encontrar un hueco, que hasta entonces no existía. Cortesina fue la primera directora de cine español, ya que produjo y dirigió en 1922 con guión de José María Granada, el film titulado *Flor de España* o *La leyenda de un torero*. En suma su debú y despedida.

Otro caso fue el de Margarita Alexandre que fundó con su compañero sentimental Rafael Torrecilla la productora Nervión Films, con la que dirigen y producen numerosas películas entre las que destacan *La ciudad perdida* (1954) y *La gata* (1955).

Muy cerca en el tiempo de Pi nos encontramos con Ana Mariscal quien debuta como directora y productora con [*Segundo López, aventurero urbano*](#) (1953). Tras lo que siguieron diversas hasta que en 1963, con [*El camino*](#), adaptación de la novela homónima de Miguel Delibes, logra un reconocimiento más que justificado. Poco más. Posteriormente si que ha habido mujeres directoras en la industria española, pero ya en épocas posteriores como hemos apuntado, auspiciada también por determinados momentos políticos que propician esa presencia.

Por ello la figura de Pi es más que destacada en los años treinta por su continuidad y pervivencia laboral, aunque ello no supusiera influencia alguna entre sus coetáneas, o generaciones posteriores. Resulta

injustificado su silencio a posteriori, ya que se había hecho un sitio en la industria, como apuntaron los críticos.

Pi vive en momentos en los que la mujer empieza a aparecer en la vida laboral y hasta política y, hasta se le otorgó el derecho al sufragio universal. La II República Española potenció, levemente, pero sí que apoyó esa incorporación de la mujer, por lo tanto el contexto apoyaba casos como Pi.

Pero es cierto que paradójicamente su aparición resultó extraña y novedosa, no era algo común que una mujer participara en labores técnicas, fuera de vestuario o peluquería, mucho menos que pasara a producir filmes y desde luego muchísimo menos que afrontara la realización de dos filmes, así como el guión de estos dos y del guión de una de sus películas producidas.

Sin embargo la aparición y el trabajo de Pi fue reconocido desde los primeros momentos por la prensa. Así en el número extraordinario de Arte y Cinematografía²²³, con motivo de sus bodas de plata, se destacaba su “entusiasta y notabilísima colaboración con el séptimo arte. Se señalaba que había promovido la primera producción parlante editada en España, el juguete lírico *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, el sketch *Besos en la nieve*, así como el conjunto de realizaciones de Star Film, y las dos películas que ella dirigió”.

²²³ Arte y Cinematografía. N° extraordinario. 1936.

También su debú como guionista, en ABC²²⁴ se apuntaba que Pi “ha escrito un escenario original que tiene un poco de todos los géneros cultivados en la pantalla, algo así como un muestrario de temas cinematográficos: folletín, comedia, sainete, drama, tragedia... Rosario Pi ha pensado su obra en cinema; unas veces acierta u otras fracasa, más por exceso que por defecto, más por acumulación de episodios que por falta de material filmable. De todos modos la intención de Rosario Pi ha sido buena”

Su labor como realizadora fue encomiable y muy bien aceptada. Por ello hemos de entender que Pi demostró ser una mujer de cine, no quedó en una mera aproximación, como sus coetáneas y sin embargo su continuidad, no tuvo un reconocimiento destacado, como pudo suceder poco después con Mariscal, que también es cierto tampoco tuvo el reconocimiento merecido durante la época franquista, y contradicciones de la vida y la historia, con la llegada de la democracia fue relegada a un más que ingrato olvido.

Es decir la censura franquista le supuso a Pi ingresar en un limbo tras la llegada de la dictadura. Una censura que no olvidemos destruyó las películas realizadas a lo largo del periodo republicano con los cortes a los que fueron sometidas y también muchas de la dictadura. Por lo tanto señalamos que este fue uno de los primeros motivos por el que fue silenciada, la censura franquista.

²²⁴ ABC. 3 de marzo de 1935.

Otro, obviamente, su aparición, vinculación, presencia y vigencia con el cine de la II República. Su obra como el de tantos autores de esa época fue ocultado, ya fuera por su tajante prohibición para su proyección o por los cortes citados más arriba, que hacían imposible la comprensión del argumento.

En este punto tenemos que apuntar que las tramas y temas de las películas de Pi no sobresalían a grandes rasgos del resto, aunque ella aportara su singular visión como vimos en el trabajo de la adaptación de la zarzuela de Penella.

Los temas del cine republicano fueron básicamente:

Segundas versiones sonoras de películas silentes

Adaptaciones literarias de autores de éxito

Adaptaciones de zarzuelas

Españoladas

Pi cumple lo preceptos señalados como hicieron otros directores como fueron los casos de Florian Rey, Benito Perojo, o Francisco Elías.

En España durante los años treinta habrá una línea continuista en argumentos que propiciarán los remakes o segundas versiones de películas musicales, que se produjeron durante la época muda, eso sí, con innovaciones estilísticas en la sintaxis cinematográfica.

Todo este tipo de nuevas versiones obedecían al gusto de los realizadores por el costumbrismo, una forma de expresión de lo español, de lo

típicamente español, que con la incorporación de lo sonoro facilitaba mostrar el folclore nacional en la gran pantalla. El cine costumbrista de los años treinta mostró la imagen y la música de diversas regiones españolas pero el mayor número lo copó Andalucía y sus costumbrismos y tipismos. La visión sobre Andalucía durante la República y el cine sonoro apenas varió con respecto a años anteriores, por ello la presencia de Rosario Pi en la dirección de dos zarzuelas no había de extrañar sobre todo en lo que atañe a *El gato montés*, que se adecuaba al costumbrismo musical canónico. Por otra parte la dirección de *Molinos de viento*, no fue más que otra forma de adecuarse a las corrientes del cine de aquel entonces. La gran pantalla española solicitaba o españoladas o musicales castizos españoles como era la zarzuela, y la realizadora atendió las demandas de los espectadores españoles. Pi también sufre el olvido al que son sometidos muchos directores del cine republicano, valga como ejemplo el caso de Francisco Elías. Un realizador encomiable que tiene en su haber la dirección de la primera película sonora española *El misterio de la Puerta del Sol* (1929) o el gran éxito de *María de la O* (1939). Sin embargo el régimen franquista destrozó muchas de sus películas con los cortes de la censura y posteriormente le permitió rodar una película *Marta* (1951) pero se le otorgó la categoría más baja, además de silenciar su obra anterior, lo que llevó a Elías a abandonar el cine y dedicarse a otras labores como fue

la traducción de novelas al español. Paradójicamente Elías se afilió a falange en 1937.

También resultó singular lo sucedido con Florián Rey y Benito Perojo, vinculados con el régimen franquista en sus inicios, pero con una corta trayectoria tras el final de la guerra civil. Perojo se dedicó en sus últimos años a la producción, tras realizar nueve películas en Argentina, dado el escaso apoyo que encontraron en España durante los años cuarenta y cincuenta.

Vistas de forma sincrónica y diacrónica trayectoria de Pi comprendemos que su olvido fue una de las injusticias del sistema represor franquista. Su presencia en el cine republicano tuvo continuidad, solidez y prestigio, nada de meras aproximaciones como Cortesina. Y también relegada un tanto como sucedió con Ana Mariscal.

Además, y no menos importante, no hay que olvidar esa misoginia machista que la tildaba de “mujer con alientos varoniles” no ser agraciada físicamente, y a que nunca tuvo pareja masculina reconocida.

O sea una mujer en solitario, dentro de un mundo masculino y machista.

Por ello Pi tenía muchas posibilidades de caer en un silencio, dada su vinculación al cine republicano, el proceso depurativo al que se sometieron sus trabajos y el ser una mujer independiente y ajena a unas normas imperantes.

Tras el final de la Guerra Civil, el cine de los años cuarenta suponía una loa a los vencedores de la contienda y la divulgación de unos valores para afianzar el nuevo régimen. Pi forma parte de un momento creativo y cultural que se fue diluyendo con la aparición de nuevos directores como José Luis Saenz de Heredia, Juan de Orduña o Rafael Gil, a los que sin desmerecer su valía, que la tuvieron y mucha, si es cierto que elaboran un cine más afín con los nuevos tiempos que discurrían en España.

8. BIBLIOGRAFIA.

LIBROS

A.A.V.V. (1977). *Edgar Neville en el cine*. Madrid: Filmoteca Española.

A.A.V.V. (1982). *Historia Universal del Cine*. Madrid: Editorial Planeta.

A.A.V.V. (1982). *Historia Universal del Cine*. Madrid: Planeta.

A.A.V.V. (1993). *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica*.

Barcelona: Centro de Investigaciones Film-Historia. Promociones y Publicaciones Universitarias.

A.A.V.V. (1993). *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Madrid: Ediciones Complutense.

A.A.V.V. (1996). *Historia del Cortometraje Español*. Madrid: 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares.

A.A.V.V (Pérez Perucha, Julio, ed.) . (1997). *Antología Crítica del Cine Español (1.906-1.995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

A.A.V.V. (1997). *Un siglo de cine español*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.

A.A.V.V. (Borau, José Luís, ed.). (1998). *Diccionario del Cine Español*. Madrid: Alianza Editorial.

A.A.V.V. (1998). *Film lexicon degli autori e delle opere*. Vol. IV. Roma: Edizioni de Bianco e Nero.

A.A.V.V. (1999). *Edgar Neville. La luz en la mirada*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

A.A.V.V. (1999). *Edgar Neville: 100*. Madrid: Níckel Odeón.

A.A:V:V. (2001). *Diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Ediciones corregidor.

A.A.V.V. (2014). *Dizionario dei film*. Milano: Baldini&Castoldi.

Aguilar, Carlos. Genover, Jaume. (1996). *Las estrellas de nuestro cine*. Madrid: Alianza Editorial.

Aguilar, Carlos. (2001). *Guía del vídeo-cine*. Madrid: Cátedra.

Alvarez Berciano, Rosa; Sala Noguer, Ramón. (2000). *El cine español en la zona nacional 1936-39*. Bilbao: Mensajero. 2000.

Amo, Alvaro del. (1975). *Comedia Cinematográfica Española*. Madrid : Cuadernos para el Diálogo.

Amo Alfonso del. Ibáñez María Luisa. (1996). *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid. Cátedra/Filmoteca Española.

Antonelli, Lamberto; Aura, Ernesto G. (2001), *Nato col cinema. Carlo L. Bragaglia. Cent'anni tra arti e cinema*. Roma: Associazione Nazionale dei Circoli Cinematografici Italiani.

Armero, Alvaro. (1995). *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*. Madrid: Compañía Literaria. .

Artola, Miguel.(2001). *Partidos y programas políticos, 1808-1936 II. Manifiestos y programas políticos*. Madrid: Alianza Editorial.

Arranz, Fatima. (2015). *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra.

Ayala, Francisco (1984). *La estructura narrativa*. Barcelona: Editorial Crítica.

Ayala Francisco. (1988). *El escritor y el cine*. Madrid: Aguilar Ediciones.

Baláz, Béla. (1978). *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Baldelli, Pío (1966). *El cine y la obra literaria*. La Habana: Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográfica.

Barthes, Roland.(1974) . *S/Z*. Méjico: S.XXI.

Barthes Roland. (1994) *La Aventura semiológica. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo*. Barcelona: Planeta Agostini.

Beja, Morris. (1979). *Film and Literature: An Introduction*. New York: Longman.

Bragaglia, Leonardo (2009). *Carlo L.B. Isuoi film; i suoi fratelli; la sua vita*. Roma. Paolo Emilio Persiani.

Brieu, Christian; Ikor, Laurent; Viguier, Jean Michel. (1985). *Joinville. Le cinema. Le temps des studios*. París: Ramsay.

Burch, Noël. (1987). *El Tragaluz del Infinito*. Madrid: Signo e Imagen. Cátedra.

Cabero, Juan Antonio. (1949). *Historia de la Cinematografía Española. 1896-1949*. Madrid: Gráficas Cinema.

Canovas Belchí, Joaquín T. (1997). *La condesa María. Antología Crítica del Cine Español. 1.906-1.995*. Madrid: Cátedra.

Cánovas Belchí, Joaquín; Pérez Perucha, Julio. (1991). *Florentino Hernández Girbal y la defensa del Cinema Español*. Murcia: Vicerrectorado de Cultura. Universidad de Murcia. Asociación Española de Historiadores del Cine.

Caparrós Lera, José María. (1977). *El cine republicano español*. Barcelona: Dopesa.

Caparrós Lera, José María) (1981). *Arte y Política en el Cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona.

Caparrós Lera, José (1992). *Elías Francisco. El cine español y yo. Memorias de dos pioneros*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.

Caparrós Lera, José María. (1999). *Historia crítica del cine español*. Barcelona: Editorial Ariel.

Carriere, Jean Claude; Bonitzer, Paul. (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Castro de Paz, José Luis; Pena Pérez Jaime J. (Coordinadores). (1998). *Wenceslao Fernández Flores y el cine español*. Orense: Festival de Cine Independiente.

Cebollada, Pascual; Rubio Gil, Luis. (1996). *Enciclopedia del Cine Español*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Cebollada, Pascual; Santa Eulalia Mary G. (2000). *Madrid y el cine*. Madrid: Comunidad de Madrid.

Cohen-Seat, Georges; Fougeryrollas, Paul. (1977). *La influencia del cine y la literatura*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.

Colmena, Enrique. (2000). *La historia de Andalucía en la pantalla*. Granada: Filmoteca de Andalucía.

Company Juan Miguel. (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Signo e Imagen. Cátedra.

Crusells, Magí. (2009). *Directores de cine en Cataluña. De la a la z*.
Barcelona: .Universidad de Barcelona.

Chatman Seymour. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.

Ette Ottmar; Figueras Mercedes; Hurt Joseph (eds). (2005). *Max Aub- Andre Malraux. Guerra Civil, exilio y literature*. Madrid: Iberoamericana.

De Santi, Gualtierio. (2004). *María Mercader. Una catalana a Cinecittà*.
Roma: Liguori Editore.

Díez Puertas, Emeterio. (2003). *Historia social del cine en España*.
Madrid: Fundamentos.

Fernández Cuenca, Carlos. (1949). *La obra de Fernando Delgado*.
Madrid: CEC.

Feiner, Muriel. (1994). *¡Torero! Los toros en el cine*. Madrid: Alianza
Editorial.

Fernández Cuenca, Carlos. (1972). *La Guerra de España y el Cine*. Madrid: Editora Nacional.

Fonseca, Victoria. (2002). Ana Mariscal. *Una cineasta pionera*. Madrid: Egeda Editorial.

Franco Torre, Christian. (2015). *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*. Santander: Sangría. .

Franco, Enrique. (1988). *Manuel Penella, entre España y América*. Madrid: Cuadernos de música y teatro. Sociedad General de Autores de España.

Fuzellier, Etienne. (1964). *Cinema et littérature*. París: Cerf.

García de Dueñas Jesús. (1993). *Nos vamos a Hollywood*. Madrid: Nickel Odeón.

García de Dueñas, Jesús; Gorostiza, Jorge (coord.) (2001). *Los estudios cinematográficos españoles*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.

García Maroto, Eduardo. (1978) *Aventuras y desvelos del cine español*.
Barcelona: Plaza y Janés

Gómez Mesa, Luis. (1978). *La literatura española en el cine nacional*.
Madrid: Filmoteca Nacional.

Gorostiza, Jorge. (1997). *Directores artísticos del cine español*. Madrid:
Cátedra/Filmoteca Española.

Grandas, M. C. (1988). *L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929*.
Barcelona: Llibres de la Frontera. .

Gubern, Román. (1977). *El cine sonoro en la II República (1929/1936)*.
Barcelona: Lumen. .

Gubern, Román (1992). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gubern, Román. (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*.
Madrid: Ministerio de Cultura. Filmoteca Española.

Gubern, Román (1995). *Historia del Cine Español*. Madrid : Cátedra.

Heinick, Juan B.; Dickson, Robert G. (1990). *Cita en Hollywood* .
Bilbao: Mensajero.

Heinink Juan B.; Vallejo, Alfonso. (2009). *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1931-1940*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Hernández, Juan. Gato, Miguel (1987). *El Cine de Autor en España*.
Madrid: Castellote Editor. Hjemslev, Louis (1969). *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.

Irazabal Martín, Concha. (1996). *Directoras de Cine Europeas y Norteamericanas. 1896-1996*. Madrid: Horas y horas.

Kandisky Vasili Vasilevich. (1972). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral Editores.

Kauffmann, Stanley (1958). *A world on film*. Nueva York: Colecction Dell.
Lasa, Juan Francisco de. (1976). *Francisco Elías. Pionero del cine sonoro en España*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

Llinás, Francisco. (1989). *Directores de fotografía del cine español*.
Madrid: Filmoteca Española.

Malraux, Andre. (1959). *Psicología del cine*. Buenos Aires: JI.

Malraux, André. (1968). *Sierra de Teruel. Prólogo de Max Aub*. México: Ediciones Era.

Manzano Espinosa, Cristina (2008). *La adaptación como metamorfosis*. Madrid: Editorial Fragua.

Marion, Denis; André Malraux. (1970). *Cinema d'aujourd'hui*. París: Seghers.

Martin John W. (1983). *The golden age of french cinema 1929-1939*. London: Columbus Fillmakers.

Martín- Marquez, Susan. (1999). *Feminist Discourse in Spanish cinema. Sight Useen*. Oxford: Oxford University Press.

Martínez Torres, Augusto. (1973). *Cine Español, años sesenta*. Barcelona: Anagrama.

Martínez Torres, Augusto. (1997). *El cine español en 119 películas*. Madrid: Alianza Editorial.

Méndez-Leite Von Haffe, Fernando. (1967). *Historia del Cine Español*.

Madrid: Ediciones Rialp.

Mercader, María. (1980). *Mi vida con Vittorio de Sica*. Barcelona: Plaza y

Janés.

Merino Azucena.(1994). *Diccionario de directores del cine español*.

Madrid: Ediciones JC.

Metz Christian. (1978). *El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. Construcciones al análisis semiológico del film*. Valencia:

Cosmos.

Metz, Christian. (1991). *Film Language: a semiotics of the cinema*.

Chicago: University of Chicago.

Mínguez Arranz, Norberto. (1998). *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: La Mirada.

Mitry. Jean. (2002). *Estética y psicología del cine. Las formas*. Madrid:

Siglo Veintiuno.

Moncho Aguirre Juan. (1986). *Cine y Literatura. La adaptación literaria en el cine español*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Moradiellos, Enrique. (2004). *1936, los mitos de la Guerra Civil*. Barcelona: Península.

Navarrete Cardero, Luís. (2009). *Historia de un Género Cinematográfico: La españolada*. Madrid: Quiasmo Editorial.

Navarrete-Galiano, Ramón. (2006). *Francisco Elías, Documentos Inéditos*. Huelva: Fundación El Monte.

Nubiola, Domingo de. (1998). *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.

Núñez Domínguez, Trinidad; Silva, May; Vera Balanza, Teresa (Coordinadoras). (2012). *Directoras de Cine Español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Sevilla: Fundación Audiovisual de Sevilla, FAVA.

Penella, Manuel.(1991). *El Gato Montés. Edición de Justo Romero*. Madrid: Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 92 S.A. y Ediciones Cátedra.

Peña, Carmen. (1992). *Literatura y Cine*. Madrid: Cátedra.

Pérez Bowie, José Antonio. (1996). *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España. 1896-1936*. Salamanca: Cervantes.

Pérez Bowie, José Antonio. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2010). *Reescrituras fílmicas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Pérez Perucha, Julio. (1982). *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid. .

Pérez Perucha, Julio. (1992). *Cine Español. Algunos jalones (1896-1936)*. Madrid: Films 210.

Pérez Romero, Enrique (Editor). (2010). *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadin Ediciones.

Pineda Novo, Daniel. (1991). *Las folclóricas y el cine*. Huelva: Festival Iberoamericano de Huelva.

Porter-Moix, Miquel. (1992). *Historia del Cinema a Catalunya 1895-1990*. Barcelona : Generalitat de Catalunya.

Porto, Juan José. (1997). *Síntesis histórica de un cierto cine español*. Madrid: Topagor Ediciones.

Quesada, Luis. (1986). *La novela española y el cine*. Madrid. Ediciones JC.

Recio Mir, Ana. (1993). *El cine, otra literatura*. Sevilla: Gallo de Vídrio.

Riambau Esteve; Torreiro Casimiro. (1998). *Guionistas en el cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Riambau, Esteve; Torreiro, Casimiro. (2008). *Productores en el cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Rios Carratalá, Juan Antonio (2007). *Universo Neville*. Málaga: Instituto Municipal del Libro.

Rios Carratalá, Juan Antonio (2008). *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la Posguerra*. Barcelona: Ariel.

Rios Carratalá, Juan Antonio (2010). *El tiempo de la desmesura*. Barcelona: Barril y Barral.

Romaguera, Joaquín. (2005). *Diccionari del Cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopedia Catalana.

Romero, Justo (Ed). (1991). *El Gato Montés*. Madrid: Cátedra/Expo92.

Rotellar, Manuel. (1977). *Cine Español de la República*. San Sebastián: XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Sagor Maas, Frederica. (2013). *La escandalosa señorita Pilgrim*. Barcelona: Seix Barral.

Sala Noguera, Ramón. (1993). *El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

Sala Rose, Rosa; García-Planas, Plàcid. (2014). *El marqués y la esvástica*. Barcelona: Anagrama.

Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

Sánchez Noriega, José Luis.(2002). *Historia del cine*. Madrid: Alianza Editorial.

Sánchez Oliveira, Enrique (2002). *Francisco Elías (1890-1977). La vida, la época y la obra de un cineasta onubense*. Huelva :Cepa.

Sanz de Soto, Emilio. (1984) . *Cine español 1896-1993*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Sassone Suárez, Felipe. (1958) *La rueda de mi fortuna*. Madrid: Aguilar.

Sklovski, Víctor (1971) . *Cine y Lenguaje*. Barcelona: Anagrama.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman, Lewis. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics. Sightlines*. Londres. Routledge.

Torreiro Casimiro. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Torreiro, Casimiro; Riambau Esteve. (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencia y mercado*. Madrid: Filmoteca Española. .

Truffautt, Francois (1988). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.

Urrutia, Jorge (1983). *Imago Litterae*. Sevilla: Ediciones Alfar.

Utrera, Rafael. (1981). *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Utrera, Rafael. (1986). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: Ed. JC.

Vizcaino Casas, Fernando. (1970). *Diccionario del Cine Español*. Madrid: Editora Nacional.

Zecchi, Barbara.(2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.

ARTICULOS EN REVISTAS

Amor Medardo. El misterio de la Puerta del Sol. Valencia: Archivos de la Filmoteca. Generalitat Valenciana. N° 22. Febrero de 1996.

Arroita-Jauregui Marcelo. Notas sobre Benito Perojo. Arriba. 24-11-1977.

Berlanga Jorge. El malvado Edgar Neville. Cambio 16. 8-11-1982.

Delgado Alberto. Delgado Fernando, un precursor del cine español. Villa de Madrid. 28-02-1.991.

Hidalgo, Manuel. Una mujer tras la cámara. El Mundo. 20-09-2014.

Hurwitz Leo. One Man's Voyage: Ideas and Films of the 1930's, , en Cinema Journal, vol XV, N° 1, 1975.

Marcial, C. "Two International Expositions in Spain: Sevilla Exposition (Ibero- American Exposition), March 15 th to December 31 st, 1929, Barcelona Exposition, May 1 st to December 31 st, 1929" en *International*

Communication Review. New York, Estados Unidos de América del Norte: New York International Telephone and Telegraph Corporation.

Morin Jacques. Pour en finir (?) avec l'adaptation. *Cinema 70*. N° 148.

Otero, Paz. Wenceslao Fernández Flores y el cine. La conciencia del derrotado. *Area Abierta*. N° 23. Julio 2009

Valero, Alet. Una española, frente a la españolada, Rosario Pi. El gato montés, 1936. En *Hispanística S. XX*, N° 14, 1996.

PRENSA CONSULTADA

ABC

Arriba

Arte y Cinematografía

Arte Fotográfico

El Cine

Cambio 16

Cine Art

Cine Español

Cinegramas

Cinema

El Imparcial

El Sol

Filmópolis

Films Selection

Mirador

Nuestro Cinema

Nuevo Cinema

Popular Films

Villa de Madrid

Informes de la Junta de Censura. Archivos del Ministerio de Cultura.

9. APÉNDICE

ZARZUELAS

LA ALEGRÍA DE LA HUERTA

- **Dirigida por:** Ramón Quadreny , 1940
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Zarzuela, Comedia.
- **Fecha de estreno :** 28-10-1940 Bilbao: Bilbao; 27-12-1940 Madrid: Pavón; 12-04-1941 Barcelona: Español, Mistral

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Levante Films
- **Intérpretes:** Flora Santa Cruz , Salvador Castillo , Maribel Ros , Maruja Catalá , Federico Ergueta , Emilio Marco , Daniel Benitez , Francisco Fernandez , Joaquín Meseguer , Matilde Artero , Dora Sánchez , Juan Merino.

Ficha técnica

- **Guión :** Ramon Quadreny
- **Director de Fotografía :** Jose Gaspar
- **Música :** Federico Chueca
- **Montaje :** Ramon Quadreny , J. L. Valcarcel
- **Decorados:** Eduardo G. Gosh

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 77 minutos

EL BARBERO DE SEVILLA

- **Dirigida por:** Benito Perojo , 1938
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** Alemania, España
- **Género :** Comedia.
- **Fecha de estreno :** 16-04-1938 Bilbao: Trueba, Olimpia; 08-04-1939 Barcelona: Tívoli; 06-11-1939 Madrid: Rialto.

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Hispano Film Produktion
- **Intérpretes:** Miguel Ligeró, Raquél Rodrigo , Roberto Rey , Estrellita Castro , Fernando Granada , Gascó. Tina , Alberto Romea , Pedro Fernández Cuenca , Noé de la Peña , Pedro Barreto , José Escandel , Joaquín Reig , Anselmo Fernández , Manuel Collado
-

Ficha técnica

- **Argumento** : según la novela de Beamurchais. Opera de G. Antonio Rossini
- **Guión** : Benito Perojo
- **Director de Fotografía** : Bruno Mondí
- **Música** : G. Antonio Rossini , Juan Mostazo , Walter Sieber
- **Productor**: Wilhelm Ther
- **Decorados**: Gustav Knauer , Alex Mügge
- **Bocetos vestuario**: Sigfrido Burmann
- **Sonido**: Adolf Jansen

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato**:
35 milímetros
Blanco y negro
Normal.
- **Duración original** : 90 minutos
- **Lugares de rodaje** : Estudios de Berlín.
- **Otros títulos** : Der Barbier von Sevilla (título versión alemana)

BOHEMIOS

- **Dirigida por**: Francisco Elías , 1937
- **Nacionalidad**: Española
- **Países participantes**: España
- **Género** : Zarzuela.
- **Fecha de estreno** : 30-10-1939 Barcelona: Cataluña; 20-11-1939; Madrid: Barceló, Tívoli, San Carlos, San Miguel.

Producción e Intérpretes

- **Productora**: Asociación de Productores
- **Intérpretes**: Antonio Gatón , Emilia Aliaga , Fernando Vallejo , Amparo Bosch , Luis Villasiul , Antonio Palacios , Roma Taeni , Enriqueta Villasiul , Ricardo Velázquez , Juana Mansó

Ficha técnica

- **Argumento :** Zarzuela homónima de Guillermo Perrín y Miguel Palacios
- **Guión :** Francisco Elías
- **Director de Fotografía :** José Gaspar
- **Música :** Amadeo Vives

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 59 minutos
- **Lugares de rodaje :** Barcelona.

CARCELERAS

- **Dirigida por:** José Buchs , 1932
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Exclusivas Diana
- **Intérpretes:** Pedro Terol, Raquel Rodrigo, José Luís Lloret, Pilar Soler, Modesto Rivas, Antonio Gil Varela, Francisco Cabrera

Ficha técnica

- **Argumento :** Basada en la zarzuela de Ricardo R. Flores y Vicente Peydro
- **Guión :** José Buchs
- **Director de Fotografía :** Agustín Porchet, Arturo Macasaoli
- **Música :** Vicente Peydro

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original :** 80 minutos

LOS CLAVELES

- **Dirigida por:** Santiago Ontañón , 1935
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia, zarzuela.
- **Fecha de estreno :** 20-01-1936 Barcelona: Tívoli; 03-02-1936 Madrid: Avenida.

Producción e Intérpretes

- **Productora:** PCE (Producción Cinematográfica Española)
- **Intérpretes:** María Arias , Amparo Mary Bosch , Mario Gabarrón , Anselmo Fernández , María Zaldívar , Porfiria Sanchíz , Alberto López , Ramón Cebrián , Amadeo Llauradó , Manuel Corbacho , María García

Ficha técnica

- **Argumento :** con música de José Serrano Zarzuela del mismo título original de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo C. Carreño
- **Guión :** Eusebio Fernández Ardavín
- **Director de Fotografía :** José María Beltrán
- **Música :** José Serrano
- **Montaje :** Susana Lemoine
- **Director de Producción:** Eusebio Fernández Ardavín
- **Decorados:** Fernando Mignoni
- **Sonido:** René Renault

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original :** 52 minutos
- **Lugares de rodaje :** Madrid, Fábrica de perfumes Myrurgia

LA DOLOROSA

- **Dirigida por:** Jean Grémillon , 1934
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Producciones Españolas de Cinematografía
- **Intérpretes:** Rosita Diaz Gimeno, María Amparo Bosch, Pilar García, Agustín Godoy, Ramón Cebrian

Ficha técnica

- **Argumento :** Basado en la zarzuela de Juan José Llorente
- **Guión :** Jean Grémillon
- **Directores de Fotografía :** Jacques Montéran , José María Beltrán
- **Música :** José Serrano

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original :** 85 minutos

DOÑA FRANCISQUITA

- **Dirigida por:** Hans Behrendt , 1934
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia, Musical

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Ibérica Films
- **Intérpretes:** Raquel Rodrigo, Antonio Palacios, Matilde Vázquez, Manuel Vico, Fernando Cortés , Félix de Pomes, Issa Halma , Asunción Saez , Antonio Zaballos , Andrés Carranque de Ríos , Francisco Cejuela

Ficha técnica

- **Argumento :** Inspirada en la zarzuela de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw
- **Guión :** Francisco Elías
- **Diálogos :** Francisco Elías
- **Director de Fotografía :** Enrique Guerner
- **Música :** Amadeo Vives
- **Decorados :** Herbert Lippschitz
- **Sonido :** Luis Marquina

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original :** 80 minutos

EL HUÉSPED DEL SEVILLANO

- **Dirigida por:** Enrique del Campo , 1940
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Drama.

- **Fecha de estreno :** 29-01-1940 Madrid: Palacio de la Prensa; 08-04-1940 Barcelona. Coliseum.

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Arte Films
- **Intérpretes:** Marta Ruel (Raquel), Luis Sagi Vela (Juan Luis), Julio Castro "Castrito" (Rodrigo), Charito Leonis (Constancia), María Anaya (Dueña), Manuel Kayser (El huésped), Joaquín Bergia (Conde de Peñalva), Delfín Jerez (Maese Munestain), Manolo Morán (Mesonero), José Martínez Román (Don Juan de Avendaño), Francisco Zaballo (Don Perafán), Herna Rosi (Teresa), Carlos Álvarez Segura (Corregidor), Rosario Royo (Mesonera)

Ficha técnica

- **Guión :** Enrique del Campo
- **Director de Fotografía :** Ricardo Torres
- **Música :** Jacinto Guerrero
- **Montaje :** María Paredes , Bienvenida Sanz
- **Dirección artística :** Pedro de Muguruza
- **Decorados :** Teddy Villalba
- **Vestuario :** Juan Insa
- **Maquillaje :** José Ruiz
- **Sonido :** Esteban Muñoz , Antonio Alonso

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal 1/1'37.
- **Duración original :** 92 minutos
- **Laboratorios :** Madrid Films

LA REINA MORA

- **Dirigida por:** Eusebio Fernández Ardavín , 1936
- **Nacionalidad:** Española

- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Cifesa
- **Intérpretes:** María Arias, Pedro Terol, Raquel Rodrigo, Antonio Gil Varela, Erasmo Pasqual, Alejandrina Caro, Carmen Vázquez

Ficha técnica

- **Argumento :** Basado en la obra homónima de Joaquín Álvarez Quintero y Serafín Álvarez Quintero
- **Guión :** Eusebio Fernández Ardavín
- **Director de Fotografía :** Fred Mandel
- **Música :** José Serrano

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original :** 82 minutos

EL REY QUE RABIÓ

- **Dirigida por:** José Buchs , 1939
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Zarzuela Comedia
- **Fecha de estreno :** 22-01-1940 Madrid: Rialto

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Exclusivas Diana
- **Intérpretes:** Raquel Rodrigo, Luis Peña, Juan Bonafe, Luís Heredia, Valeriano Ruiz Paris, Carmen Sanz, Manuel Paris, Felix Lacalle, Fernando Dessy, Antonio P. Soriano, Vicente Carrion

Ficha técnica

- **Argumento** : Basado en la zarzuela de Miguel Ramos Carrion y Vital Aza
- **Guión** : Jose Buchs
- **Director de Fotografía** : Alfonso Macasoli, Agustin Nieva
- **Música** : Ruperto Chapi
- **Decorados**: Fernando Mignoni

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato**:
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original** : 100 minutos

ROSARIO LA CORTIJERA

- **Dirigida por**: León Artola , 1935
- **Nacionalidad**: Española
- **Países participantes**: España

Producción e Intérpretes

- **Productora**: Exclusivas Ernesto González
- **Intérpretes**: Estrellita Castro, Niño de Utrera, Rafael Durán, Elva Roy, Emilio Portes, Alfredo Corchera, Moisés Arciniega, Juan Pérez Tabernero
-

Ficha técnica

- **Argumento** : Basada en el drama homónimo de Joaquín Dicente y Manuel Paso.
- **Guión** : León Artola
- **Director de Fotografía** : Porchet
- **Música** : Pedro Braña

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original :** 94 minutos

LA VERBENA DE LA PALOMA

- **Dirigida por:** Benito Perojo , 1935
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Cifesa
- **Intérpretes:** Roberto Rey , Miguel Ligeró, Raquel Rodrigo, Selica Pérez, Charito Leonís, Dolores Cortés, Rafael Calvo, Enrique Salvador

Ficha técnica

- **Argumento :** Basado en la zarzuela de Ricardo de la Vega y Bretón
- **Guión :** Benito Perojo y Pedro Repide
- **Director de Fotografía :** Fred Mandel
- **Música :** Luís Ha Bretón, Tomás Bretón

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro. Secuencia en color.
Normal.
- **Duración original :** 95 minutos

Musicales

ABAJO LOS HOMBRES

- **Dirigida por:** José María Castellví , 1935
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** EDICI
- **Intérpretes:** Pierre Clarel, Carmelita Aubert, Lidia Dimas, Alejandro Nolla, Samuel Crespo, Alberto Barrrena, Cristina R. Vélez

Ficha técnica

- **Argumento :** Basada en la opereta **SOS** de Pierre Clarel
- **Guión :** Valentín R. González
- **Director de Fotografía :** Gustavo Kottula
- **Música :** Antonio Godes, Pascual Rosa, Lizcano de la Matas

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original :** 83 minutos

AVES SIN RUMBO

- **Dirigida por:** Antonio Graciani , 1934
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia
- **Fecha de estreno :** 28-05-1934 Barcelona: Cataluña; 01-10-1934 Madrid: Capitol

Producción e Intérpretes

- **Productoras:** Meyler Film; Irusta-Fugazot-Demare
- **Intérpretes:** Agustín Irusta, Roberto Fugazot, Lucio Demare, Trini Morén, Vicente Padula, Ketty Moreno, Modesto Cid, María Severini, Lucio Villegas, Amadeo Llauredó, Alberto Serrate, "Mono Mickey", Sarita Méndez, Nita de Alba, Conchita del Río, Carlos Becaria, Alberto Barrrena, Carlos Monteavaro, Francisco Badur, Teodoro Busquets

Ficha técnica

- **Argumento :** Antonio Graciani
- **Guión :** Antonio Graciani
- **Directores de Fotografía :** Adrien Porchet , Manuel Marín , J. Baguñá
- **Música :** Lucio Demare
- **Montaje :** Ignacio Nieto
- **Decorados:** Boulanger
- **Sonido:** Renault

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 76 minutos
- **Lugares de rodaje :** Estudios Orphea (Barcelona)

EL BAILARÍN Y EL TRABAJADOR

- **Dirigida por:** Luis Marquina , 1936
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia
- **Fecha de estreno :** 21-03-1936 Madrid: Capitol; 29-03-1937
Barcelona: Coliseum

Producción e Intérpretes

- **Productora:** CEA
- **Intérpretes:** Roberto Rey (Carlos Montero), Ana María Custodio (Luisa Romagosa), Antoñita Colomé (Pilar González), José Isbert (Don Carmelo Romagosa), Irene Caba Alba (Doña Rita), Antonio Riquelme (Patricio), Enrique Guitart (Pepe), Mariano Ozores (Don Pablo), Luchy Soto, Pilar Soler, Eva Arion, Erna Rossi, Maruja Vergel, Mary Cruz, Eva de Francisco, Trinoche Tejada, Pedro Hurtado, Francisco Zabala, M. Sáez de Heredia, Francisco Carollo

Ficha técnica

- **Director de producción :** Enrique D. Rodiño
- **Guión :** Luis Marquina
- **Director de Fotografía :** Enrique Barreyre
- **Cámara :** Ricardo Torres
- **Música :** Francisco Alonso
- **Montaje :** Angel del Río
- **Decorados :** Santa María y Teduchi
- **Vestuario :** Anita Marinette
- **Sonido :** L. Lucas De la Peña
- **Ayudantes de dirección :** J. Mihura , M. Rosellón

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original :** 79 minutos
- **Lugares de rodaje :** Fábrica de galletas "La fortuna"

BOLICHE

- **Dirigida por:** Francisco Elías , 1933
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia , Musical

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Lemoine-Elias
- **Intérpretes:** Agustín Irusta, Roberto Fugazot, Lucio Demare, Amparo Aliaga, Rafael Arcos, Roma Taëni, Teresita Mandri, Eugenia Roca, Paquita Torres, Teodoro Busquets, Alberto Serrate, Modesto Cid, María Severini, Sarita Méndez, Arturo Cámara, Hilda Borgoh, Manuel Murcia, Rosarito Bruna, Pilar Aguirre

Ficha técnica

- **Argumento :** Francisco Elías, Antonio Graciani

- **Guión :** Francisco Elías
- **Director de Fotografía :** José Gaspar
- **Música :** Lucio Demare, Agustín Irusta, Roberto Fugazot
- **Montaje :** Ismael Nieto, José Elías

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y Negro
Normal

LA CANCIÓN DE AIXA

- **Dirigida por:** Florián Rey, 1939
- **Nacionalidad:** Española y Alemania
- **Países participantes:** Alemania, España
- **Género :** Comedia
- **Fecha de estreno :** 08-04-1939 Barcelona: Cataluña; 01-05-1939 Madrid: Avenida

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Hispano Film (Alemania), con Cifesa
- **Intérpretes:** Imperio Argentina, Manuel Luna, Ricardo Merino, Maria Paz Molinero, Rafaela Satorres, Anselmo Fernández, Nicolás D. Perchicot

Ficha técnica

- **Jefes de Producción :** Kurt Hartann , Egon Gotzek
- **Argumento :** Según la novela homónima de Manuel de Góngora
- **Guión :** Florián Rey
- **Diálogos :** Manuel de Góngora
- **Directores de Fotografía :** Karl Puth (interiores), Hans Scheib (exteriores)
- **Música :** Federico Moreno Torroba
- **Dirección musical :** Werner Eisbrenner
- **Temas musicales :** Título: Aixa ; Federico Moreno Torroba ; Manuel de Góngora
- **Montaje :** Willy Zeyn
- **Decorados :** Gustav Hnauer, Alexander Mügge

- **Sonido :** Emil Specht
- **Ayudante de dirección :** Juan Francisco Blanco

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original :** 107 minutos
- **Laboratorios :** EFA (BERLÍN)
- **Lugares de rodaje :** Marruecos Español: Larache, Alcazarquivir, Xauen, Tetuán.
- **Otros títulos :** Hinter Haremsgittern (Título en Alemania) , África (Título americano) , Chant d'amour (Título francés-marroquí) , Aixa-Alma musulmana (Título portugués)

CANCIONERA

- **Dirigida por:** Julián Torremocha, 1940
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Ediciones Manuel del Castillo
- **Intérpretes:** Mary Delgado, Rafael Nieto, Antonio Armet, Luisa Estrella, Pilar Grajal, Carlota Bilbao, Julia Pachelo, Antonio Burgos

Ficha técnica

- **Argumento :** Basada en la obra homónima de Serafín Álvarez Quintero y Joaquín Álvarez Quintero
- **Guión :** Julián Torremocha
- **Director de Fotografía :** Alberto Arroyo
- **Música :** Juan Telleria

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal

- **Duración original :** 90 minutos

CARMEN, LA DE TRIANA

- **Dirigida por:** Florián Rey, 1938
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** Alemania, España
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 25-11-1938 Zaragoza: Dorado; 07-10-1939 Barcelona: Coliseum; 09-10-1939 Madrid: Palacio de la Prensa, Imperial

Producción e Intérpretes

- **Productoras:** Hispano Film Produktion
- **Intérpretes:** Imperio Argentina, Rafael Rivelles, Manuel Luna, Alberto Romea, Anselmo Fernández, Pedro Barreto, Margarita Simó, José Prada, Pedro Fernández Cuenca, Julio Roos, Carmen Morando, J. Noé de la Peña, Juan Laffita Díaz. Guitarristas: Ramón Montoya , Carlos Montoya

Ficha técnica

- **Argumento :** Según la novela **Carmen** de Prosper Mérimée
- **Guión :** Florián Rey
- **Director de Fotografía :** Reimar Kuntze
- **Música :** José Muñoz Molleda, Juan Mostazo
- **Montaje :** J. Rosinski
- **Decorados:** Franz Schroedter
- **Asesor de ambiente:** Juan Laffita

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original :** 110 minutos

- **Lugares de rodaje :** Sevilla; Ronda (Málaga). Interiores: Estudios alemanes de la UFA.
- **Otros títulos :** Andalusische Nächte (Título de la versión alemana)

LOS CUATRO ROBINSONES

- **Dirigida por:** Eduardo García Maroto, 1939
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia.
- **Fecha de estreno :** 04-12-1939 Barcelona: Cataluña; 07-12-1939 Madrid: Rialto

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Cifesa
- **Intérpretes:** Olvido Rodríguez, Antonio Vico, Alberto Romea, José Calle, Manuel González, Francisco Blanco, Mary Santpere, Leonor Fábregas, Cándida Suárez, María Lacalle, Blanca Suárez, Manuel Espinosa, Luis Bellido, Emilio Gutiérrez

Ficha técnica

- **Guión :** Eduardo García Maroto
- **Director de Fotografía :** Hans Scheib
- **Música :** Daniel Montorio
- **Montaje :** Antonio Martínez

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 98 minutos

LA DOLORES

- **Dirigida por:** Florián Rey , 1940
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 19-02-1940 Madrid: Avenida; 27-02-1940 Barcelona: Cataluña

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Cifesa
- **Intérpretes:** Conchita Piquer, Manuel Luna, Ricardo Merino, Ana Adamuz, Manuel Gonzalo, "Niño de Marchena", Guadalupe Muñoz Sampedro, María Luisa Girona, Pablo Hidalgo, Alfredo Hurtado

Ficha técnica

- **Argumento :** Inspirado en el drama homónimo de Josep Feliu i Codina
- **Guión :** Florián Rey
- **Director de Fotografía :** Enrique Guerner
- **Música :** Tomás Bretón
- **Montaje :** Antonio Martínez

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 102 minutos

EN BUSCA DE UNA CANCIÓN

- **Dirigida por:** Eusebio Fernández Ardavín, 1937
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia.
- **Fecha de estreno :** 01-11-1937 Madrid: Rialto; 13-06-1938 Barcelona: Fémima

Producción e Intérpretes

- **Productora:** ROPTENCE
- **Intérpretes:** Ricardo Núñez, Luchi Soto, Polita Bedrós, Enrique Aguilera, Valeriano Ruiz París, Fernando Freyre de Andrade, Luis Peña

Ficha técnica

- **Argumento :** Luis Fernández Ardavín
- **Guión :** Luis Fernández Ardavín, Eusebio Fernández Ardavín
- **Directores de Fotografía :** Alberto Arroyo, Luis M. Alcolea
- **Música :** Pablo Luna
- **Decorados:** Luis M. Feduchi
- **Sonido:** Antonio F. Roces
- **Ayudante dirección:** José Martín, Rafael Gil
- **Coreografía:** Roberto

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 75 minutos

LA GITANILLA

- **Dirigida por:** Fernando Delgado, 1940
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Cifesa
- **Intérpretes:** Estrellita Castro, Juan de Orduña, Antonio Vico, Concha Catala, Rafaela Satorres, Manuel González, Manuel Arbo, Fernando Rey

Ficha técnica

- **Argumento :** Basada en la novela homónima de Miguel de Cervantes
- **Guión :** Rafael Orduña, Juan de Gil
- **Director de Fotografía :** Enrique Guerner
- **Música :** Juan Martínez, Rafael Ruiz de Azagra, José Quintero

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 86 minutos

LA HERMANA SAN SULPICIO

- **Dirigida por:** Florián Rey, 1934
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia
- **Fecha de estreno :** 18-10-1934 Madrid: Rialto; 29-01-1935 Barcelona: Fantasio

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Cifesa
- **Intérpretes:** Imperio Argentina, Miguel Ligerio, Salvador Soler Mari, Rosita Lacasa, Anita Adamuz, Luís Martínez Tovar, Mari Paz Molinero, Emilio Portes, María Anaya, Enrique Vico, Nicolás Perchicot

Ficha técnica

- **Guión :** Florián Rey

- **Director de Fotografía :** Enrique Guerner
- **Música :** Joaquín Turina

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 80 minutos

LA HIJA DE JUAN SIMÓN

- **Dirigida por:** José Luis Sáenz de Heredia, 1935
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 16-12-1935 Madrid: Rialto; 19-12-1935
Barcelona: Urquinaona

Producción e Intérpretes

- **Productora:** FILMÓFONO
- **Intérpretes:** Angel Sampedro, "Angelillo", Pilar Muñoz, Carmen Amaya, Elena Sedeño, Manuel Arbó, Porfiria Sanchiz, Fernando Freyre de Andrade, Emilio Portes, Baby Daniels, Julián Pérez Avila, Pablo Hidalgo, Palanca, Emilia Iglesias, Cándida Losada, Felisa Torres, Angelito Sampedro, Luis Buñuel

Ficha técnica

- **Guión :** Nemesio M. Sobrevila
- **Director de Fotografía :** José María Beltrán
- **Montaje :** Monique Lacombe
- **Productor ejecutivo y supervisor:** Luis Buñuel

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros

Blanco y negro

Normal

- **Duración original :** 80 minutos

MARIA DE LA O

- **Dirigida por:** Francisco Elías, 1936
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Ulargui Films
- **Intérpretes:** Carmen Amaya, Julio Peña, Antonio Moreno, Pstora Imperio, Tina Gascó, Miguel Pozanco, Rosario Rojas, Candelaria Medina

Ficha técnica

- **Argumento :** Inspirado en el cuplé de Salvador Valverde y Rafael de León
- **Guión :** José Luís López Rubio, José Salado
- **Director de Fotografía :** E. Schuefftan
- **Música :** Manuel Quiroga

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 98 minutos

LA MARQUESONA

- **Dirigida por:** Eusebio Fernández Ardavín, 1940
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Cifesa
- **Intérpretes:** Pastora Imperio, Jesús Tordesillas, Luchy Soto, Francisco Muñoz, Mary del Río, Fernando Fresno, Miguel García Morcillo

Ficha técnica

- **Argumento :** Basada en la comedia homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén
- **Guión :** Eusebio Fernández Ardavín
- **Director de Fotografía :** Hans Scheib
- **Música :** Manuel Romero, Modesto Naranjo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 103 minutos

MERCEDES

- **Dirigida por:** José María Castellví, 1933
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Barcelona Films
- **Intérpretes:** Carmelita Aubert, Hector Morel, Rafael Arcos, Antoñita Colomé, José Santpere, Jaime Planas, Antonio L, Estrada

Ficha técnica

- **Argumento :** José María Castellví, Francisco Elías
- **Guión :** José María Castellví, Francisco Elías
- **Director de Fotografía :** José Gaspar
- **Música :** Francisco Planas, Jaime Murillo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 80 minutos

MORENA CLARA

- **Dirigida por:** Florián Rey, 1936
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia
- **Fecha de estreno :** 11-04-1936 Madrid: Rialto; 11-04-1936
Barcelona: Cataluña

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Cifesa
- **Intérpretes:** Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Manuel Luna, José Calle, María Bru, Manuel Dicenta, Carmen de Lucio, Francisco Melgares, Porfíria Sanchiz, Emilia Iglesias, Luchy Soto, Antonio Segura, Guillermo Figueras, Julio Sanjuán, José Francés

Ficha técnica

- **Argumento :** Según la obra de teatro homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén
- **Guión :** Florián Rey
- **Director de Fotografía :** Enrique Guerner
- **Música :** Rafael Martínez
- **Montaje :** Angel del Río
- **Decorados:** José María Torres

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros

Blanco y negro

Normal

- **Duración original :** 109 minutos
- **Lugares de rodaje :** Sevilla.

EL NEGRO QUE TENÍA EL ALMA BLANCA

- **Dirigida por:** Benito Perojo, 1934
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 15-11-1934, Madrid: Rialto

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Exclusivas Balart y Simó
- **Intérpretes:** Antoinette Colomé (Enma Cortadell, "La Cortadita"), Marino Barreto (Pedro Valdés, "Peter Wald"), José María Linares Rivas (el marqués de Arencibia), Angelillo (Nonell, el limpia), José Calle (don Mucio Cortadell), Victoriano Garmendia (Rolovitch, el criado), Milagros Bahamonde (Piedad Arencibia), Laly Cadierno, Carlos del Pozo

Ficha técnica

- **Guión :** Benito Perojo, José Luis Salado
- **Diálogos :** José Luis Salado
- **Director de Fotografía :** Fred Mandel
- **Música :** Daniel Montorio
- **Dirección artística :** Fernando Mignoni
- **Sonido :** Escanlán y Cacharon
- **Ayudante de dirección :** Ricardo Núñez
- **Coreografía :** José Barcenas

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 78 minutos
- **Lugares de rodaje :** Estudios ECESA

NOBLEZA BATURRA

- **Dirigida por:** Florián Rey, 1935
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia costumbrista.
- **Fecha de estreno :** 07-10-1935 Barcelona: Cataluña; 07-10-1935 Bilbao: Olimpia; 11-10-1935 Madrid: Rialto

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Cifesa
- **Intérpretes:** Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Juan de Orduña, José Calle, Manuel Luna, Carmen de Lucio, Pilar Muñoz, Juan Espantaleón, Blanca Pozas

Ficha técnica

- **Argumento :** Según la obra teatral homónima de Joaquín Dicenta, hijo
- **Guión :** Florián Rey
- **Director de Fotografía :** Enrique Guerner
- **Música :** Rafael Martínez , José L. Rivera
- **Montaje :** Eduardo García Maroto
- **Decorados:** José María de Torres
- **Sonido:** Miguel Pereyra, León Lucas de la Peña

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 90 minutos
- **Lugares de rodaje :** Zaragoza - Borja y Bisimbre (Zaragoza).

NOSOTROS SOMOS ASÍ

- **Dirigida por:** Valentín R. González, 1936
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Ficción, político.

Producción e Intérpretes

- **Productora:** SIE FILMS (Sindicato de la Industria del Espectáculo)
- **Intérpretes:** Miguel Angel Navarro, Manuel Jiménez, Fred Galiana, Joaquín Regález, Salvador Arnaldo, Lolita Domínguez, Carmen Campoy, Paquita Muñoz, Rosita Navarro, Berta Violeta, Lolita Baldo, Marujita Cendra, Rosita Gómez, Salvador Morales, Maruja Nicolás, Margarita Sierra, grupo infantil del SIE

Ficha técnica

- **Argumento :** Valentín R. González
- **Guión :** Valentín R. González
- **Director de Fotografía :** Jaime Piquer
- **Montaje :** Antonio Cánovas
- **Decorados:** Antonio Burgos , Anselmo Doménech
- **Ayudante dirección:** Juan Moix , Ricardo Gascón
- **Sonido:** Jaime Torrens

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 31 minutos

EL NOVIO DE MAMÁ

- **Dirigida por:** Florián Rey, 1934
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Florián Rey

- **Intérpretes:** Imperio Argentina, Enrique Guitart, Miguel Ligeró, María Paz Molinero, José Calle, Carmen Ruiz Moragas, Alfredo Hurtado

Ficha técnica

- **Argumento :** Florián Rey
- **Guión :** Florián Rey
- **Director de Fotografía :** Carlos Pahissa
- **Música :** Juan Martínez, Rafael Quintero

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal

SUEÑO MUSICAL

- **Dirigida por:** Justo Labal, 1937
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Documental

Producción e Intérpretes

- **Productora:** EA FILMS (Ediciones Antifascistas Film)
- **Intérprete:** Documental

Ficha técnica

- **Guión :** Justo Labal
- **Director de Fotografía :** Alberto G. Nicolau
- **Montaje :** Alberto G. Nicolau
- **Productor:** Baltasar Abadal

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros

Blanco y negro

Normal

- **Duración original :** 20 minutos

SUSPIROS DE ESPAÑA

- **Dirigida por:** Benito Perojo , 1938
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España, Alemania
- **Género :** Comedia.
- **Fecha de estreno :** 16-10-1939 Madrid: Avenida

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Hispano-Film-Produktion
- **Intérpretes:** Miguel Ligeró, Estrellita Castro, Roberto Rey, Concha Catalá, Alberto Romea, Fortunato García

Ficha técnica

- **Productor:** Helmuth Beck y Norberto Soliño
- **Argumento :** Inspirado en el pasodoble homónimo de Antonio Álvarez Alonso
- **Guión :** Benito Perojo
- **Diálogos :** Antonio Quintero
- **Director de Fotografía :** Georges Brudbauer
- **Música :** Antonio Álvarez Alonso, Juan Mostazo
- **Montaje :** Willy Zeyn
- **Decorados :** Gustav Kanuer
- **Sonido :** Emil Specht
- **Ayudantes de dirección :** Willy Zeyn

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros

Blanco y negro

Normal

- **Duración original** : 87 minutos

LA TRAVIESA MOLINERA

- **Dirigida por:** Harry d' Abbadie d'Arrast , 1934
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género** : Comedia.
- **Fecha de estreno** : 4-10-1934 Madrid: Alcázar; 14-01-1935 Barcelona: Coliseum.

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Soriano-D'Arrast
- **Intérpretes:** Hilda Moreno , Eleanor Boardman , alberto Romea , Santiago Ontañón , Manuel Arbó , José Martín , Rafael Sancristóbal , José Sierra de Luna , Juan Francés , Amalia Sánchez Ariño , Antonio Berdegué , Santiago García , Nicolás D. Perchicot , Francisco Martí , Laly Cadierno

Ficha técnica

- **Productor:** Ricardo Soriano
- **Argumento** : basada a su vez en el romance popular "Molinera y corregidora de Arcos Basado en la novela "El sombrero de tres picos" de Pedro Antonio de Alarcón
- **Guión** : Harry d' Abbadie d'Arrast
- **Diálogos** : Edgar Neville
- **Director de Fotografía** : Jules Kruger
- **Cámara** : Agustín Macasoli
- **Música** : Rodolfo Halffter
- **Montaje** : Agustín Macasoli
- **Dirección artística** : Ricardo Soriano
- **Decorados** : Santiago Ontañón
- **Sonido** : Luis Marquina , Miguel Pereyra
- **Ayudantes de dirección** : Edgar Neville , José Martín

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 67 minutos
- **Otros títulos :** Le Tricorne, (título versión francesa) , It Happened in Spain (título versión inglesa)

LAS TRES GRACIAS

- **Dirigida por:** J. Leitao de Barros , 1936
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España; Portugal
- **Género :** Melodrama
- **Fecha de estreno :** 04-03-1940 Madrid: Rialto; 04-08-1941
Barcelona: Saboya

Producción e Intérpretes

- **Productoras:** Exclusivas Ernesto González; Sociedade Universal de Superfilmes
- **Intérpretes:** Alfredo Mayo, Fuensanta Lorente, Carmen de Lucio, Luchy Soto, Josefina Otero, Alfredo Corcuera, Eloy Vilches, Manuel de los Ríos, Sánchez Pineda, Susy Sayal, Antonio Silva, Francisco Costa (bailarín)

Ficha técnica

- **Argumento :** Rocha Martins
- **Guión :** Rocha Martins
- **Directores de Fotografía :** J Barth, Salazar Dinis, Aquilino Mendes
- **Música :** Afonso Correa Leite
- **Montaje :** Peter Meyrowitz
- **Ayudante dirección:** Arthur Duarte
- **Decorados:** Vasco Regaleira

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 85 minutos
- **Lugares de rodaje :** Estudios Tobis Portuguesa (Lisboa).
- **Otros títulos :** Bocage (Título versión original portuguesa)

EL ULTIMO HÚSAR

- **Dirigida por:** Luis Marquina , 1940
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España; Italia

Producción e Intérpretes

- **Productoras:** Cifesa; Sovrania Film (Italia); ICAR (Italia)
- **Intérpretes:** Conchita Montenegro, Luís Sagi-Vela, Armando Calvo, Ana Mariscal, Luís Arroyo, Luís Hurtado

Ficha técnica

- **Argumento :** Antonio de Obregón
- **Guión :** Antonio de Obregón
- **Director de Fotografía :** Carlo Montuori
- **Música :** Constantino Ferri, Juan García

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 98 minutos
- **Otros títulos :** Amore di ussaro

UNA DE FIERAS

- **Dirigida por:** Eduardo García Maroto, 1934
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Cifesa
- **Intérpretes:** Gloria de Granada, Antonio Pino, Jaime G. Herranz

Ficha técnica

- **Argumento :** Miguel Mihura, Eduardo G. Maroto
- **Guión :** Eduardo G. Maroto
- **Directores de Fotografía :** Eduardo G. Maroto, Ricardo Torres
- **Música :** Daniel Montoro

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 48 minutos

UNA DE MIEDO

- **Dirigida por:** Eduardo G. Maroto, 1935
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Cifesa
- **Intérpretes:** Elena Wright, Paquito Melgares , Joaquín Bergia, Erasmo Pascual

Ficha técnica

- **Guión :** Eduardo G. Maroto
- **Director de Fotografía :** Ricardo Torres

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal.
- **Duración original :** 18 minutos

UNA SEMANA DE FELICIDAD

- **Dirigida por:** Max Nosseck , 1934
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia.
- **Fecha de estreno :** 17-12-1934 Madrid: Capitol. , 16-01-1935
Barcelona: Cataluña.

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Ibérica Films
- **Intérpretes:** Tony D'Algy, Raquel Rodrigo, Jesús Castro Blanco, Blanca de los Ríos, Luis Llaneza, Antonio Palacios, Mercedes Garcés, Maruja del Camino, Juan Espantaleón, Arturo Duarte, José Argüelles, Antonio Zaballos

Ficha técnica

- **Guión :** Enrique Filippi
- **Director de Fotografía :** Adolph Schlasy
- **Música :** Jean Gilbert
- **Decorados:** Herbert Lippschitz

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Normal.
- **Duración original :** 74 minutos

VIVA LA VIDA

- **Dirigida por:** José María Castellví , 1934
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia
- **Fecha de estreno :** 19-11-1934 Barcelona: Fantasio , 11-02-1935 Madrid: Monumental Cinema

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Exclusivas Huet
- **Intérpretes:** Lepe, Alady, Rosita Ballesteros, Carlos Casaravilla, Luisita de Gorbea, Conchita Ballesteros, Jose Santpere, Alejandro Nolla, Consuelo Cuevas, Pedrin Fernandez

Ficha técnica

- **Argumento :** Jose Maria Castellvi
- **Guión :** Jose Maria Castellvi
- **Director de Fotografía :** Robert Porchet, Arthur Porchet
- **Música :** Manuel Salinas

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal

Y AHORA... UNA DE LADRONES!

- **Dirigida por:** Eduardo García Maroto , 1935
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia.

Producción e Intérpretes

- **Productora:** Atlantic

- **Intérpretes:** Sara Demaris, Francisco Melgares, Erasmo Pascual, Jaime García Herranz, José Nieva, Francisco Zabala, Luciano Díaz

Ficha técnica

- **Productor:** Eduardo García Maroto
- **Argumento :** Eduardo García Maroto
- **Guión :** Eduardo García Maroto
- **Director de Fotografía :** Ricardo Torres
- **Música :** Daniel Montorio
- **Decorados :** José María Torres
- **Sonido :** Luis Marquina
- **Ayudante de dirección :** Manuel Rosellón

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 12 minutos
- **Otros títulos :** Una de ladrones

YO CANTO PARA TI

- **Dirigida por:** Fernando Roldán , 1934
- **Nacionalidad:** Española
- **Países participantes:** España
- **Género :** Comedia musical.
- **Fecha de estreno :** 28-12-1934 Sevilla: Teatro del Duque; 11-01-1935 Madrid: Alcázar; 13-05-1935 Barcelona: Urquinaona.

Producción e Intérpretes

- **Productora:** EFE
- **Intérpretes:** Concha Piquer, Rafael Nieto, Manuel París, Antonio Riquelme, Polita Bedrós, Lola Valero, José Aguëras

Ficha técnica

- **Argumento :** de Francisco Ramos de Castro Basado en la obra de teatro "El niño se las trae"

- **Guión :** Francisco Ramos de Castro
- **Directores de Fotografía :** Tomás Duch, Adrien Porchet
- **Música :** Modesto Romero
- **Supervisor de dirección:** James Bauer

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros
Blanco y negro
Normal
- **Duración original :** 80 minutos
- **Lugares de rodaje :** Barcelona.